الشعر والدراما

تمهيد

لايزال كتاب أرسطو عن صناعة الشعر يحتل مكانة رفيعة كنظرية رائدة في الأدب على الرغم من أن صاحبه قصر بحثه على الأدب اليوناني القديم بل وعلى فروع معينة فقط منه . وليس الكتاب في الحقيقة « الا مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مُذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء القاء المحاضرات أو مزيجا من الاثنين » كما يقول الأستاذ لاسل آبر كرومبي Lscelles Abercrombie في كتابه « قواعد النقد الأدبي » الذي نقله الى العربية المرحوم الدكتور محمد عوض محمد منذ مايقرب من نصف قرن (صفحة ٦٤) .

فلم يكن أرسطو يقصد اذن أن يؤلف كتابا يقرأه الناس ولذا جاء كتاب « الشعر » أو البويطيقا « وفيه شيء من الاضطراب والخلل » الذي يتمثل في الخروج أحيانا عن الموضوع ، كما أنه يعاني في بعض المواضع من غموض بعض الأفكار لدرجة أن الفكرة المحورية التي يدور حولها الكتاب تركت بغير تعريف أو شرح . ومع ذلك فقد وضع الكتاب أسسا متينة للبحث في نظرية الأدب ولاتزال آراؤه حول الشعر والدراما تثير كثيرا من الاهتمام والمناقشة . ومع أنه « يجب أن ينظر اليه كجزء من الثقافة اليونانية » فان آبركرومبي يجب أن ينظر اليه « كبحث لقواعد النقد الأدبي ، بحيث يمكن تطبيقه على شكسبير وملتن ، كما يطبق على هوميروس وسفوكليس » (صفحة ٦٧)

وقد عرض أرسطو للشعر وأنواعه في الكتاب ، وقد يبدو تصنيفه للشعر بسيطا ، ولكنه تصنيف عملي الى حد كبير فهو « يرى أن الشعر ابتدأ في نوعين اثنين ، كما أن البواعث التي تدعو اليه هي بطبعها تذهب في اتجاهين

اثنين ، فالشعر يبدأ اما كشعر حماسي أو هجائي ؟ ومن الحماسي أي شعر الملاحم - تنشأ المأساة ؟ ومن الهجائي تنشأ المهزلة - ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المآسي ، والهجاء أقدم من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساةوالمهزلة تمثلان طورا أرقى من أطوار الشعر » (صفحة ٦٨) . وقد يؤخذ على هذا التقسيم أن الحدود الفاصلة بين أنواع الشعر لاتكون شديدة الوضوح في كل الأحوال . وأنه ليست كل المآسي بالضرورة من الشعر . ولكن المهم من وجهة نظرنا هنا هو أنه في محاولته بين أنواع الشعر المختلفة ، كان يعطي أهمية بالغة لوظائف كل نوع من هذه الأنواع . فقد كان يرى أنه لابد من أن تكون للشعر وظيفته باعتباره نشاطا بشريا ، كما أن النقاد لايزالون يختلفون حول المراد من قوله ان الشعر هو ضرب من « التقليد » أو المحاكاة ، ومثله في ذلك مثل كل الفنون الأخرى حسب التصور اليوناني القديم ، وأن قيمة الشيء الناتج من الصنع والفن انما هي في قدرته على التقليد ، وان كان هذا « التقليد » لايعني بالضرورة انه يعكس صورة الطبيعة بكل دقة .

فقد يقال مثلا أن الشخصيات في « الشعر المسرحي » تبدو مطابقة لما في الحياة ولكن ذلك لايعني أبدا أننا سوف نجد في الحياة الواقعية أمثال هؤلاء الأشخاص الذين يحجب بهم وبأقوالهم وأفعالهم كما تبدو على المسرح . فالممثلون لايقلدون الطبيعة بكل مافيها من تفاصيل تقليدا أعمى . وهذا يصدق على كل الفنون بما في ذلك الموسيقى والرقص ، وان كانت أداة التقليد تختلف من فن لآخر . فاداة التقليد في الشعر هي اللغة ، وان لم يكن كل الكلام الموزون شعرا بالضرورة ، بينما للموسيقى والرقص والفنون الأخرى أدواتها الخاصة التي تستخدمها في « التقليد » أو على الأصح « التعبير » . فالشعر اذن لايقلد الطبيعة تقليدا أعمى وانما هو يقلد ما يتصوره الخيال أو يتمثله . فالتقليد الأعمى لايعطي شعرا بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يقدم الشعر بناء جديدا ومتخيلا للطبيعة ، وان كان هذا البناء المتخيل يضم عناصر مستمدة من الطبيعة بالفعل .

ومايقوله أرسطو عن الشعر يمتد بالضرورة الى الدراما . فأرسطو يواصل تقسيمه الشعر الى قصصي ومسرحي أو تمثيلي ، وذلك فضلا عن الشعر الغنائي . وهذا معناه أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه اختلاف في (الطريقة) والعكس « فشاعر تراجيدي مثل سفوكليس يشابه هوميروس من حيث كتابته للشعر الجدي (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرستوفان من حيث أن كلا منهما كاتب مسرحي ، (وهنا تشابه في الطريقة) (صفحة ٩٨) . وقد يضع أرسطو شروطا معينة يفرق على أساسها بين شعر الملاحم والشعر التمثيلي ، كما عرف في الثقافة اليونانية القديمة ، وهي فروق تتعلق بطول كل من الملحمة والتمثيلية الى جانب بعض الفوارق الأخرى . وكان من الطريف أن يذهب الى أن التمثيلية تتم أحداثها في أربع وعشرين ساعة (بقدر الامكان) وهو شرط لايتوفر في الملحمة . وحتى يتحقق هذا الشرط وضع أرسطو فكرته عن (الوحدات) الثلاث وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفكرة . وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت هناك الجوقة أو فريق المنشدين (الكورس) التي تعتبر من أهم عناصر التراجيديا عند الاغريق . اذ لم يكن دور الجوقة هو مجرد التعليق على الأحداث وانما كان دورها بالاضافة الى ذلك هو اتاحة الفرصة لان تكون فترات الانشاد وسيلة أو أداة لتغيير الزمان والمكان أن أراد المؤلف الدرامي ذلك (١) ، والطريف أيضا أن ماقاله أرسطو عن هذه (الوحدات) الثلاث أصبح بمثابة القاعدة أو القانون منذ عهد النهضة في أوروبا ، وان كان هناك من النقاد من يرون أن الكثيرين لم يحسنوا فهم ما كان كان يتصوره أرسطو من ذلك .

ولن ندخل في تفاصيل هذا الموضوع أكثر من ذلك ، وان كان يحسن بنا أن نقدم تعريف أرسطو للمأساة كما يلخصه آبركرومبي بطريقته السهلة الميسورة .

(١) انظر مادة « الأدب الدرامي Dramatic Litertare » في دائرة المعارف البريطانية Encylopaedia Britannica

فالمأساة عند أرسطو هي :

(١) تقليد لعمل جدي كامل يقتضه له شيء من الخطر والأهمية . ،

(٢) في كلام ممتع بدرجة تتفق مع أهمية كل جزء من المأساة ،

(٣) في صيغة مسرحية ، لا في صورة قصصية ،

(٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة والخوف أن تحدث كاثرسيس Catharsis لهاتين العاطفتين . (صفحة ١٠٧)

وهذا التعريف ـ كما يظهر بالطريقة التي لخصه بها الأستاذ آبركرومبي ـ يبين لنا الغرض من المأساة (وهو الشيء الذي يراد تقليده) ، وواسطة ذلك (أي الشيء الذي يتم به التقليد) ، وكيفية التقليد أو الصورة التي يكون عليها ، فضلا عن الوظيفة التي تؤديها المأساة ، والتي أطلق عليها أرسطو كلمة كاثرسيس ، وهي كلمة تعني أشياء كثيرة منها (التطهير) . والمهم هنا هو أن (الأمر) الذي تقوم المأساة بتقليده هو سلسلة من الأحداث كما تتجسد في حياة المجتمع وارادته ، سواء أكان هذا المجتمع هو جماعة من الناس ، أو المجتمع المحلي الصغير المحدود ، أو المجتمع الكبير ، لو أمكن لنا أن نستخدم هنا المصطلحات الحديثة التي تسود في الكتابات السوسيولوجية والانثربولوجية .

●●●

وليس المقصود من هذا الكلام هنا أن نقول أن المأساة هي الدراما ، وان كان ماقاله أرسطو عن المأساة يصدق بالضرورة على الدراما ، باعتبار أن مجال الدراما أوسع وأشمل . والكلمة الاغريقية نفسها تتضمن معنى الأداء ـ شعرا أو نثرا ـ على المسرح بشرط أن يتضمن (المتلو) أثناء الالقاء الذي يتخذ شكل الحوار بعض المؤثرات المساعدة التي تتمثل في الاشارات والايماءات والحركات الجسمية ، فضلا عن الملابس والمناظر والموسيقى وما الى ذلك . ومع أن (النص) يعتبر عنصرا جوهريا في الدراما ، فان من الخطأ ـ على مايقول الأستاذ ايفور ايفانز ـ أن نعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب ، لأن الأدب فن يعتمد على اللغة والكلمات فحسب ، بينما الدراما فن مركب متعدد الجوانب يعتمد الى جانب اللغة على المؤثرات الجمالية المرئية (حركات الممثلين والمناظر) والصوتية (الموسيقى) ، علاوة على المواهب والقدرات التنظيمية الخاصة التي يتمتع بها المخرج في حالة اخراج العمل الدرامي على المسرح . ومن هنا كنا نجد أن الدور الذي يلعبه العنصر الأدبي متمثلا في الكلمات في الدراما يختلف من عمل درامي الى عمل آخر . ففي بعض الأعمال الدرامية مثلا نجد أن حركات الممثلين يكون لها الأولوية والغلبة وتعطى اكبر قدر من الاهتمام بينما تحتل الكلمات مكانة ثانوية أو حتى مكانة ضئيلة للغاية . وفي مثل هذه الحالات تكون الدراما أقرب شيء الى الباليه ، لأن الحركات والايماءات تؤدي الدور الذي تقوم به الكلمات في مسرحيات أخرى وهكذا . وعلى أي حال ، فان من الصعب أن نتصور أن يكون العمل الدرامي الشعري قصيدة واحدة طويلة ، أو حتى عددا من القصائد المتتالية التي يقتع الممثلون بترديدها وانشادها أو القائها واحدة بعد الأخرى ، دون أن يكون للتمثيل دور واضح وفعل في ذلك الأداء(٢) .

من ناحية أخرى فان العمل الدرامي تحكمه عدة عوامل لايخضع لها أي نوع اخر من التأليف

---

(٢) B. Ifor Evans, A short History of English Literture Pelican Books, London 1953, p. 76.

الأدبي . فالشاعر أو الروائي مثلا يستطيع أن يستمر في الكتابة طالما كان لديه مايحتاج اليه من الأقلام والأحبار والأوراق ، على مايقول الأستاذ ايفانز (صفحة ٧٦) وذلك يعكس الحال في التأليف الدرامي الذي يأخذ في الاعتبار قدرات الممثلين وامكانيات المسرح وقابليات الجمهور . وصحيح أن بعض المؤلفين الدراميين كانوا يكتبون أعمالهم الدرامية دون أن يفكروا في المسرح أو أن يأخذوه في الاعتبار ، ولكن هذا (المسرح العقلي) ـ ان صحت هذه التسمية ـ يختلف اختلافا جذريا عن المسرح الحقيقي المجسد بكل ما يحيط به من مشكلات فيزيقية ومادية . وربما كان هذا هو الذي جعل رجلا مثل الأستاذ دوسن يقول لا ان الأدب الدرامي يتطلب استجابة ليس من العقل وحده بل من الجسد جميعا ، بحيث أن في الأداء التمثيلي وحده .. يتحقق العمل بأكمله »(٣)

وواضح من ذلك أن مصطلح « الأدب الدرامي » يتضمن شيئا من التناقض . فكلمة (أدب) تشير في الأصل الى ما هو مكتوب بينما كلمة (دراما) تشير بالأحرى الى مايؤدى أو ربما يمارس ، أي مايتم تمثيله وتشخيصه . وهذا التناقض يثير أمام الباحث في الأدب الدرامي كثيرا من المشكلات كما يطرح في الوقت ذاته عددا من الموضوعات الطريفة التي تستحق العناية والدرس . وهي مشكلات ناجمة عن عملية المزاوجة بين هذين العنصرين المتمايزين : عنصر الكتابة / القراءة ، وعنصر التمثيل / المشاهدة . ومع أن قراءة النص الدرامي الجيد ، تبعث في النفس درجة عالية من المتعة المستمدة من جمال الأسلوب في حالة الدراما النثرية ، ومن جودة الشعر واتقانه ومراعاته لقواعد الوزن وما اليها في حالة الدراما الشعرية ، فان مشاهدة هذا العمل الدرامي نفسه يؤديه ممثلون بارعون على المسرح يجيدون اظهار معاني الحوار النثري أو القاء الشعر وانشاده مع مايصاحب ذلك من مناظر وملابس وحركات وايماءات ، كل هذا خليق بأن يجعل وقع ذلك العمل الدرامي أبلغ وأعمق في النفس وأشد تأثيرا من مجرد قراءته . وهذا معناه أن دراسة الدراما تتطلب من الباحث أن يهتم ببقية العناصر الأخرى غير الكلمات التي صيغ منها النص حتى يمكن رؤية وتقدير علاقة النص الدرامي بهذا (الكل) ، مما يساعد على الوصول الى فهم أعمق وأكثر دقة . واذا كان هناك من يصف الدراما بأنها نوع من النشاط (غير الحقيقي) أو غير الواقعي ، فان هذا النشاط نفسه يستطيع أن ينقل جمهور المشاهدين أو المتفرجين الى ما وراء الواقع المباشر الذي يعيشون فيه . وهذا يتوقف ليس فقط على نوع النص الدرامي والأسلوب الذي كتب به النص ، ولا على درجة اجادة التمثيل ، وانما يتوقف أيضا على توقعات الجمهور ذاته ، وعلى مدى التجانس بين كل العناصر التي تؤلف العمل الدرامي ككل ، ومدى التعاون بينها ، بحيث يتحقق الاستمتاع بتلك التجربة الدرامية ، وبحيث يندمج المشاهد مع العمل ويكاد يصدق مايراه أثناء التمثيل .

وهذه هي قمة الانجاز الذي يمكن أن تحققه الأعمال الدرامية العظيمة . واستخدام الشعر في الدراما خليق على أية حال بأن يحقق قدرا اكبر من الشعور بالمتعة والاندماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها . ولقد كانت الدراما الشعائرية والطقوسية عند الاغريق تكتب شعرا . والمظنون أن الممثلين كانوا يلقون تلك الأشعار مع شيء من الترنيم والتنغيم وبطريقة تجمع بين الكلام والغناء . والظاهر أن الدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند والصين واليابان) كانت دراما (أوبرالية) الى حد كبير ، بمعنى أن الحوار كان يتم بطريقة غنائية ترنيمية ويصاحبها الموسيقى . فكأن الشعر والالقاء المنغم ، كانا يهدفان اذن الى الارتفاع بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية على ما تقول دائرة المعارف البريطانية (مادة الأدب الدرامي) وهذا يصدق على استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطى ، وكذلك في تراجيديات عصر النهضة الانجليزية والتراجيديات « الكلاسيكية الجديدة » التي كانت تهتم بتمجيد البطولة في فرنسا

(٣) س . ديفيز دوسن : « الدراما والدرامي » : موسوعة المصطلح النقدي ، العدد ١١ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة) ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨١ صفحة ١٩ .

والقرن السابع عشر والتي تتمثل بوجه خاص في أعمال كورني Corneille وراسين Racine وكذلك في الأشعار الرومانسية الغنائية عند جوته وشيللر. ومما له دلالته هنا أن الأعمال الدرامية التي كانت تكتب نثرا كانت في وقت من الأوقات قليلة العدد للغاية وكانت ترتبط في الأغلب بالمسرح الكوميدي، ولم ينتشر استخدام النثر بطريقة مماثلة للواقع الحقيقي في الدراما الا منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وثمة أخيرا عامل هام وان كان قليلا مايلقى مايستحقه من عناية الباحثين رغم أهميته في بناء المسرحية أو البناء الدرامي؛ لأنه يساعد مساعدة فعالة في ابراز «التجربة الدرامية» ونعني به الظروف والأوضاع التي سوف يتم فيها تقديم العمل الدرامي والمدة التي سوف تستغرقها المسرحية، والتي يعتقد أن جمهور المتفرجين يستطيع أن يتحملها بحيث يندمج اندماجا تاما مع المسرحية، وبحيث تستحوذ على انتباهه فيستقر في مكانه طيلة الوقت بغير تملل أو ضجر. ويذكر لنا بيير آجيه توشار في خاتمة كتابه عن «المسرح وقلق البشر» الذي نقلته الى العربية الدكتورة سامية أحمد أسعد قصة طريفة تبين لنا مغزى ذلك العنصر بالنسبة للمشتغلين بالمسرح، سواء في مجال التأليف الدرامي أو في مجال «الفعل» أو «الأداء» أي التمثيل. يقول توشار:

«ذهبت ذات مساء لزيارة جان كوكتو في مسرح هيبرتو، أثناء عرض (النسر ذو الرأسين) فقادني الى ممر تفضي أبوابه الى الصالة، ودعاني الى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة تمكنني من أن أرى دون أن أرى. كان الصمت شاملا، مقدسا. كانت كل الوجوه متطلعة الى الممثلين في تعبير واحد ينم عن الأهتمام الواله والتعاطف العميق. وقال لي كوكتو: «النظر اليهم وهم في هذه الحالة أكبر فرحة أحس بها في المسرح». وكان الشاعر المعجوز يحس إحساسا خاصا بسحر العرض المدهش الذي يجعل اناساً مجهولين اجتمعوا بالصدفة يتمكنون من الأحساس بمشاركة شخصيات وهمية الى درجة التنفس على ايقاع أنفاسها، والاحساس بأفراحها وآلامها في نفس اللحظة وبنفس القوة». (صفحة ١٧٣)[٤] ثم يردف ذلك بقوله:

«ذكرني هذا اللقاء باعتراف غريب اعترفت به ممثلة ألمانية تحدث بوله عنها في «ويلهلم مايستر». تحدثت هي أيضا عن المتعة التي تجدها في الاتصال بجمهور أصبح على رأي واحد. جمهور ظنت أنه يمكن أن ترى فيه صورة الشعب الألماني كله: «كنت أخاطب هذه الأمة. الأمة الالمانية.. تأثرت بهذا الجمهور كما تأثر بي، وشاركته مشاركة تامة، وخلت أنني أشعر بالانسجام التام، وأرى أمامي في كل لحظة، أفضل عناصر الأمة وأسماها» (صفحتا ١٧٣ - ١٧٤).

●●●

على الرغم من كل مايقال عن تنوع واختلاف وتباين الدراما والمسرحيات في الشكل والبناء والمحتوى والهدف والاخراج فان كل أنواع الخلق والابداع الدرامي لايمكن أن تنشأ من فراغ وانما هي تصدر بالضرورة عن عوامل وأوضاع اجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذي أفرزها وتبحث عنه، والذي تتوجه اليه بالخطاب، على الأقل في أول الزمر. وعلى ذلك فان أي دراسة علمية للدراما ووظيفة العمل الدرامي لابد من أن تتم في ضوء الخلفية الاجتماعية والثقافية العامة التي ارتبطت بظهورها وأدائها. وصحيح أن العمل الدرامي يعكس، أو على الأقل يتأثر، بالوضع الاجتماعي

---

(٤) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١

والثقافي الخاص بالمؤلف الدرامي وعقليته وثقافته وموقفه الايديولوجي ، كما أنه يعكس نظرته الخاصة الى الفن الذي يكتبه وتصوره للهدف الذي يرمي اليه ، وصحيح أيضا أن الأسلوب الذي تعالج به المشكلات الدرامية يتأثر الى حد كبير بالتقاليد المرعية في ذلك المجتمع حول أسلوب التأليف والكتابة وبنظرة المجتمع ككل الى المسرح ، وبنظريات النقد الدرامي ، وبنوعية الجمهور الذي يتوقع المؤلف أن يقبل على مشاهدة عمله والذي يوجه اليه (الخطاب) من خلال ذلك العمل ، وكذلك مدى تجانس الجمهور أو تباين ثقافته ومستوى هذه الثقافة ، الا أن العمل الدرامي يتأثر الى جانب كل هذه العوامل بمؤثرات أخرى ، تتعلق ببناء المجتمع والثقافة ككل ، والتي تشمل الظروف الايكولوجية والاقتصادية والسياسية التي تنعكس بشكل أو بآخر في ذلك العمل ، وهذه كلها أمور تدخل في مجال اهتمام علماء الاجتماع والأنثربولوجيا بغير شك ، لأنها تتعلق باعتبار المسرح « مجتمعا » له خصائصه ومقوماته المميزة . ولقد أجريت بعض البحوث والدراسات حول هذا الموضوع ونال أصحابها الدرجات العلمية من عدد من الجامعات العربية على تلك البحوث ، ولكن نتائج الدراسات نفسها لم تنشر في الأغلب حتى الآن مع أنها خليقة بأن تلقي كثيرا من الأضواء على « مجتمع » المسرح من ناحية والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الابداع الدرامي من الناحية الأخرى .

وعلى الرغم من أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل ، فان كل مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أعماله الدرامية بشكل أو بآخر ، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدم هذه المجتمعات أو تأخرها وعن المكان الذي تشغله في سلم التطور الحضاري . والرأي السائد هو أن النشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كل المجتمعات القديمة المعروفة ، ويستوي في ذلك البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة ، أو الأعمال الدرامية الاكثر نضجا وتطورا في الهند والصين واليابان ، أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال ايسخيلوس ذات الطابع الديني الواضح . بل ان ذلك يصدق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها بالجماعات (البدائية) في افريقيا أو استراليا وبين الهنود الحمر . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب اليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر في مشاركة آلهتها وأربابها مشاعرها وقدراتها المختلفة ، بصرف النظر عما اذا كانت الرغبة ناجمة من شعور الناس بالعجز ازاء تلك الآلهة وازاء القوى الاعجازية ، وبالتالي رغبتهم في التزلف اليها ، أو شعورهم بالقوة ، وبالتالي الرغبة في اخضاع تلك القوى الغيبية وتسخيرها لما فيه صالحهم الخاص . وهذا مجال واسع للحديث والبحث ، وقد اختلف فيه علماء الانثربولوجيا اختلافا كبيرا . ولكن الملاحظ على العموم أن كثيرا من الممارسات الدينية السحرية في المجتمع البدائي كان له طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة ، أو بين قوى البشر وقوى الطبيعة ، أو بين قوى البشر وبقية الكائنات . والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في افريقيا لاستنزال المطر أو الاستسقاء ، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات قبل الخروج للصيد والقنص ، أمثلة جيدة لذلك كله (*) . ومن هنا كان الرأي الذي يعتنقه الكثيرون ، بما في ذلك علماء الأنثربولوجيا الذين اهتموا بهذا الموضوع ، من أن الحوار الدرامي نشأ من اختلاف طبائع الآلهة وتعارضها ، والرغبة في التعبير عن هذا الاختلاف الذي يكشف عن الصراع . ومن الطبيعي أن تكون البداية الأولى المبكرة للحوار الدرامي الذي يعبر عن ذلك الصراع على درجة كبيرة من البساطة والفجاجة ، وأن يأخذ في أول الأمر شكل القصائد والأناشيد البسيطة . وهذا هو ماتجده في بعض النصوص المصرية القديمة التي ترجع الى الأسرة الثالثة عشرة والتاسعة عشرة والتي ربما كان أهمها على الاطلاق تلك النصوص أو القصائد التي تدور حول

(*) يمكن للقارىء في ان يرجع في ذلك الى ما ذكرناه عن الدين والسحر في كتابنا : البناء الاجتماعي ، الجزء الثاني عن الانسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ، الاسكندرية ١٩٧٦ ، صفحات ٤٢٨ ـ ٤٩١ .

اسطورة أوزيريس والصراع بينه وبين أخيه ست ومصرع أوزيريس وقيام ايزيس بالبحث عن أجزاء جثته والمعاناة التي لقيتها أثناء ذلك وبعث حورس . وهذه أسطورة مشهورة ومعروفة وتناولها بالدراسة والبحث والتحليل والتفسير كثير من علماء الآثار والتاريخ والأنثربولوجيا والفولكلور بل وعلماء النفس التحليليون . ولكنها وجدت لها تعبيرا دراميا في شكل نص مسرحي به بعض الخروج والابتعاد عن حرفية الاسطورة حتى يبرز الصراع الدرامي بين شخصياتها . وقد سجل دريتون Drioton النص في كتابه عن (المسرح المصري القديم) الذي نقله الى العربية الدكتور ثروت عكاشة كما أورده بيير أجيه توشار في كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي سبقت الاشارة اليه ، ثم يعلق على النص قائلا : « لاشك أننا نجد في هذا النص الجميل أول تعبير درامي معروف عن قلق يليه فرح . ويتعلق الأمر طبعا بسلسلة من المونولوجات والابتهالات والطلبات والأناشيد أكثر مما يتعلق بحوار درامي حق ، ولكن هذا يطابق ماتعرفه عن الأشكال البدائية للغة السنسكريتية ، أو حتى أول نصوص مسرحنا الديني . » (صفحة ٩ من الترجمة العربية بقلم د . سامية أحمد أسعد)

•••

وقد ظهرت أول المسرحيات المكتوبة في بلاد الاغريق في القرن السادس قبل الميلاد ، وتتمثل في أعمال ثيسبيس Thespis والأغلب أن عناصر الدراما الأخرى مثل الحركات والايماءات والاشارات الجسمية والرقص والملابس وما إليها ، كانت أسبق على أدخال الحوار ، بحيث أنه في كثير من الاحيان كان الكلام مجرد عامل مساعد لتوضيح تلك العناصر ، وذلك قبل أن يصل فن الدراما و (التأليف) الدرامي الى اجادة التعبير اللغوي الذي يبلغ ذروة الاتقان في الدراما الشعرية . وعلى أي حال فانه يمكن القول أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة لم تظهر الا حين بدأت الكتابة المسرحية تمارس بعض السيطرة والتحكم في التجربة الدرامية مما أدى الى تحديد معالم وعناصر المسرحية ، وأي مناقشة جادة للأدب الدرامي قبل هذه المرحلة ، سوف يكون قليل الجدوى ، على ماتقول دائرة المعارف البريطانية ، وعلى ذلك فان مناقشة الممارسات والطقوس السحرية والدينية في المجتمعات (البدائية) والأعمال ذات الطابع الدرامي في المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة حيث كانت الدراما في بداياتها الأولى لن تعطينا حسب هذا الرأي ، فكرة صحيحة ودقيقة عن (الدراما) بالمعنى الاصطلاحي المتفق عليه وقد يكون في هذه النظرة شيء من الصحة ولكنها تحمل في الوقت ذاته غير قليل من المبالغة والتطرف . ذلك أن الحضارات الشرقية القديمة ، وبالذات حضارات الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان ، كانت تضم كثيرا من ملامح الأداء الدرامي الذي لايمكن اغفاله ، والذي يعطينا على أية حال صورة عن التصور الدرامي تختلف في بعض ملامحها عما نجده في الغرب . وقد ظلت هذه الملامح حية وقائمة الى أن اتصلت هذه الشعوب بالثقافة الأوربية وعرفت الدراما الغربية وتأثرت بها .

ولقد ضاعت أصول الدراما الشرقية بفعل الزمن . وساعد على ذلك عدم الاهتمام بالتسجيل التاريخي أو الاحتفاظ بأسماء أصحاب تلك الأعمال الدرامية وانجازاتهم الفردية ، على ما هو عليه الحال في الغرب . ومع ذلك فانه يمكن التعرف على الموضوعات الرئيسية ذاتها ، التي كانت تدور حولها هذه الأعمال الدرامية وكذلك خصائص الأساليب التي كانت تتميز بها ، خاصة وان كل هذه الأعمال تتصف بدرجة عالية من التجانس ، أو أنها على الأصح لاتكشف عن كل ذلك الاختلاف والتباين الذي نجده في الدراما الغربية . فالثقافة الشرقية بوجه عام ثقافة محافظة كما أن مجتمعات الشرق الأقصى القديم كانت تتمسك بالتراث وتلتزم الى حد كبير بتقليده ومحاكاته في ابداعها الدرامي كما كانت تحرص على احياله وتمثيله . وربما كان أهم مايميز هذا المسرح الشرقي الكلاسيكي هو امتزاج كثير من عناصر الفن معا من رقص

وحركات ايمائية وغناء الى جانب الكلام وسرد الحكاية وانشاد الشعر ، بحيث أن الأمر يبدو في نظر الرجل الأوربي مثلا أقرب الى أن يكون مزيجا في الباليه والأوبرا . فالنص الدرامي لم يكن يلعب في تلك الأعمال الا دورا ثانويا فحسب . كذلك الدراما الشرقية عن تصورات مختلفة فيما يتعلق بوحدة الزمان ووحدة المكان ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطي . فقد كانت تلك الأعمال الدرامية تتميز بقدرة عجيبة على الانتقالات الفجائية في المكان بل وأيضا في الزمان بحيث كانت الأحداث تتم عبر حقبات تاريخية طويلة وبدون مراعاة للتسلسل الزمني الحقيقي أو الواقعي . ولكن الطابع الديني والأخلاقي ظل يصبغ الدراما الشرقية حتى وهي تقدم القصص والأساطير الشعبية . وقد ظل العنصر الأخلاقي مسيطرا على الدراما الشرقية الأصيلة الى أن أتصلت بالدراما الغربية الحديثة .

الأمر يختلف عن ذلك الى حد كبير بالنسبة للدراما الغربية . فمع أن بداياتها كما تتمثل في التراجيديا الاغريقية ـ كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية والصراع بين الربيع والشتاء [٦] ، فان الدراما الاغريقية الطقوسية كانت تكتب وتسجل تبعا للقصص والأساطير والأبطال الاغريق في كل عيد أو أحتفال ، بحيث أن العمل الدرامي كان يعرض الى جانب الممارسات الطقوسية تقويما وتأويلا وتفسيرا جديدا لمعنى الأسطورة . وهذا التفسير للأسطورة هو الذي كان يتولاه أفراد الجوقة أو الكورس أو فريق المنشدين .

ولقد ذكرنا من قبل أن الجوقة كانت تلعب دورا بارزا في التراجيديا الاغريقية ، وأن عملها لم يكن قاصرا في حقيقة الامر على التعليق على الأحداث أو على (الفعل) ـ أي التمثيل ـ وانما كان يتعدى ذلك الى توجيه الفكر والوجدان الديني والشعور الأخلاقي عند جمهور المتفرجين طيلة العرض . بل أنه يمكن القول انه في مسرحيات ايسخولوس وسوفوكليس كانت الجوقة هي المسرحية . ولكن لم يلبث هذا الطقوسي أن زال واختفى في المسرح الروماني . وهذا واضح في مسرحيات سينيكا التي يبدو أنها كتبت للقراءة أكثر منها للتمثيل ، مع أنها ظلت تدور حول موضوعات مستمدة من الثقافة الاغريقية [٧] .

●●●

ولم يكن هدفنا بطبيعة الحال أن نتتبع نشأة الدراما وتطورها ، ومع ذلك فاننا لانملك الا أن ننظر بسرعة الى الدراما وبالذات الدراما الشعرية في العالم العربي والظروف التي صاحبت نشأتها والموضوعات التي تعالجها المسرحيات الشعرية ، كما تتمثل في أعمال كبار الدراميين العرب الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر التمثيلي .

---

(٦) يقول الدكتور احمد عتمان في كتابه القيم عن « الشعر الاغريقي ، تراثا انسانيا وعالميا » : « ان الاغريق وحدهم ، من بين كل الشعوب القديمة ، هم الذين عرفوا الدراما في اكمل صورها ، وانه اذا كان هناك من الدارسين من يعتقد ان الشعوب الاخرى القديمة عرفت المسرح والدراما ، فان ما عرفوه لم يكن يعدو في الحقيقة ان يكون بذورا درامية صالحة للاستنبات والتطوير » (صفحة ١٨١) . ولكنه مع ذلك يعترف ان كل الحضارات القديمة بغير استثناء كان لديها « نواة الدراما » وان لم تتطور هذه النواة وتصبح ثمرة . ويرد انفراد الاغريق بالدراما دون سائر الشعوب القديمة الى « ان العقلية الاغريقية منذ بدأت تتجلى عبر اطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى . وهذا يعني ان بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم ورؤيتهم للاشياء . وهذا ما ظهر واضحا في اساطيرهم وملاحمهم الشعبية والغنائية ، بحيث يمكن القول بان الشعر الدرامي جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق ان انجزوه في هذه المجالات جميعا » . (احمد عتمان الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت مايو ١٩٨٤ ، صفحة ١٨١) .

(٧) راجع المقدمة التي كتبها الدكتور احمد عتمان لترجمته لمسرحية سينيكا : « هرقل فوق جبل اويتا » ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٣٨ ، وزارة الاعلام ، الكويت ، مارس ١٩٨١

وعلى الرغم من أن رائد المسرح العربي مارون نقاش أدخل الشعر في بعض مسرحياته كما كان أحمد أبو خليل القباني - وهو أيضا من الرواد الأوائل - يستعين بالموسيقى والانشاد والرقص ربما لتغطية ضعف البناء المسرحي في مسرحياته كما يقول الدكتور على الراعي في كتابه المرجع : « المسرح في الوطن العربي » [٨] فان البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية كانت هى مسرحيات أحمد شوقى . ومع ذلك فان شوقي كان في مسرحياته ،باستثناء مسرحية الست هدى ، « شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا ، لان هذه المسرحية هي الوحيدة التي تصور « صراعا واضحا » بين مجتمعين هما مجتمع النساء ومجتمع الرجال .

وقد أظهر شوقي في ذلك « براعة درامية واضحة » الا أن « مهمة » اكتشاف الشعر الدرامي والكتابة به كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي » . وقد وقع عبء قيام الدراما الشعرية على أيه حال على الجيل التالي الذي يضم شعراء دراميين من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي الذي نجح في ايجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعرى وهى الشعر الدرامى ، وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار ، من رسم شخصيات الى تطويرها ، الى خلق مواقف ، الى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة) الى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية (صفحة ١٦٨) .

وذلك بالاضافة الى المزايا والخصائص الأخرى التي يتميز بها الشعر والتي تزيد من تأثيره وفاعليته في النفس مثل موسيقى الوزن والعاطفة الجياشة التي يحملها الشعر دون النثر ، والتي ترتفع بالموضوع كله الى آفاق أوسع وأبعد وأسمى من الواقع المعاش . وكل هذه خصائص تجعل الشعر الدرامي أصلح من النثر في معالجة موضوعات البطولة والتراث .

وهذا ما فعله الشرقاوي . رغم هذا كله فان على الراعي يذهب الى أن « الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري تم على أيدي صلاح عبد الصبور الذي أفلح في بعض مسرحياته على الأقل في أن يمزج عناصر من المسرح الطقوسي والمسرح الفرعوني على الخصوص » مع جو (الحكاية الشعبية) ويضفي على ذلك كله طابع الأمثولة الأخلاقية « فضلا عن ثراء - وغنى المعاني والأخيلة والقدرة على استخدام الشعر في رسم « الشخصيات رسما واضحا متميزا » .

ويكفينا هذا لأن المجال هنا ليس مجال تتبع كل الجهود التي قام بها كتابنا الدراميون لأدخال الدراما الشعرية ، وان كانت هناك محاولات كثيرة في العالم العربي يتفاوت نصيبها من النجاح تفاوتا كبيرا . ولكنها كلها محاولات حديثة جدا اذا قورنت بالدراما في الغرب .

●●●

في مقاله القصير الممتع عن « الدراما » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » يقول فوليون باورز [٩] « لقد اندثرت الدراما اليونانية القديمة ، اذ ماتت اللغة والفت أناشيد الجوقة (الكورس) وضاعت الموسيقى كما نسيت تماما حركات الرقص . ومع ذلك فلا تزال النصوص الدرامية الباقية قادرة - حين تقدم على خشبة المسرح - على أن تحكي

(٨) على الراعي : المسرح في الوطن العربي . سلسلة عالم المعرفة . الكتاب رقم ٢٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت يناير ١٩٨٠) صفحة ٥٦ .

(٩) Faubion Bowers, "Drama" in International Encyclopaedia of the Social Sciences. Vol. 2, Macmillan, Free press, p. 256.

قصة الاغريق وماضيهم الذي يسمو ويعلو على الزمن . فهي تضفي كثيرا من الأنظار على التماثيل الرخامية الباردة ، وتحيل الأطلال الى أماكن تزخر بالمعنى والحركة وتموج بالبشر الأحياء رغم أنهم أموات . ان فاعلية المسرح وشرعيته تكمن في قدرته على أن يتخطى مسافات الزمان والمكان ويعبر الفواصل التي تقوم حاجزاً بين عقول وافهام الناس ، سواء اكانوا أقرابا أم أقواما متجاورين . فالمسرح هو الحياة وهو ليس الحياة . انه يماثل خيال الانسان وأوهامه واذا كان المرء لايستطيع أن يعيش بدون وهم أو خيال ، ويجب عليه أن يظل خاضعا للحقيقة والواقع ، فان المسرح هو وحده الذي يستطيع أن يشبع عنده هذه الناحية الانسانية » . وهذا بالضبط هوماحققه كل الدرامات العالمية العظيمة للانسان .

د . أحمد أبو زيد

***

الغربة المكانية في الشعر العربي

عبده بدوي

- ١ -

ما نريد أن نتحدث عنه هو الحديث عن الغربة والأقصاء في الشعر العربي ، ومعنى هذا أننا سنتحدث عن « الغربة المكانية » بعيدا عن مفهوم « الاغتراب »[1] وابتداء نقرر أن الغربة ـ بمعنى مغادرة الوطن طوعا أو كرها ـ تكون في الغالب لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ، ولقد كانت ـ بحق ـ محنة الانسان القديم ذلك لأنه لم يكن بعد المغادرة من السهل دخول المدن الجديدة ، وكلنا يعرف قصص الوحوش التي كانت تقف على مداخل المدن ، والتي كانت تلقي الأسئلة ، وتصرع من لا يعرف الاجابة . . . ثم ان النظرة الى « الوافد » كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب ، والانكار . ولنتأمل قول امرىء القيس :

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها
ولابن جريج في قرى حمص أنكرا

ومهما كانت قدرات هذا الوافد ، فإنه كان في الغالب يضرب في نقطة ضعف . . يضرب في « كعب أخيل » !

وهذه الظاهرة اذا كانت من الغزارة بمكان في العالم القديم ، فإنها كانت ، في الوقت نفسه ، تساعد على إزدهار العمل الأدبي ، وعلى تألقه ، وعلى اشتماله بالحزن[2] . على أن هذه الظاهرة قد بدأت في الخفوت

(١) الاغتراب يراه هيجل في صميم بنية الحياة الكلية ، ويراه ماركس في حالات اغتراب الانسان عن عمله ، وعن زملائه ، بينما يراه الوجوديون في البعد عن الوجود الأصيل ، بحيث لا يكون الانسان ذاته ، وانما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير ، أو مجرد ترس في نظام صناعي ـ الوجودية . جون ماكوري . ترجمة د . امام عبدالفتاح امام . العدد ٥٨ من عالم المعرفة . أكتوبر ١٩٨٢ ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ كما لا نقصد بالدراسة ما عناه كولن ولسن في كتابه « الغريب : دراسة في مرض الفرد المعاصر » ذلك لأنه يدور حول الاغتراب عن المجتمع مع الوجود داخله ، وأن كان في موضوعها بعض الملامح من هذا ، ولكنها ليست الملامح الرئيسة .

(٢) يتأمل قول الشاعر جميل :

[illegible] المنازل والطلول ... عفون وهاجت سجين الحمول
أسائل دار بثينة أين حلت ؟ ... كأن الدار تفهم ما أقول

ولنتأمل قول الشاعر القطامي :

أحن الى تلك المنازل كلما ... غدا طائر في أيكه يترنم
بكيت من البين المشت وانني ... صبور على طعن القنا لو علمتم

شيئا فشيئا ، بعد أن أصبح التأقلم في المهاجر الجديدة شيئا واضحا ، بل بعد أن أصبحت هذه المهاجر مطلبا نفسيا واقتصاديا ، وأصبحت المغادرة حقا من حقوق الانسان ، وبخاصة بعد أن أصبحت عمليات « النفي الاضطراري » غير معمول بها الآن ، بعد أن انحسرت موجات الاستعمار . . . المهم أن العالم أصبح « قرية » وصار من السّهل التجوّل داخله ، بل لقد أصبح التجوّل في العالم ضرورة من ضرورات العصر

- ٢ -

حين نتعرّض لظاهرة الغربة المكانية ، وما قيل فيها من شعر وحين نقف على دوافعه وخصائصه نعرف أن هذا النوع من الشعر كان يفيض فيضا شديدا بسبب الظروف التي أحاطت بالانسان العربي . فالانسان العربي القديم كان محكوما بعنصر « المغادرة » جغرافيا ، ذلك لأن البيئة شحيحة ، ومعادية ، وغير مستقرة ، ثم أنه ، سياسيا واجتماعيا ، كان يحكم عليه أحيانا « بالمغادرة » على نحو ما كانت تفعل القبائل بمن تسميهم « المخلوعين » ، وبخاصة تلك الطائفة المميزة المسماة بالصعاليك ، ثم إن « النفي » صار سلاحا في يد بعض الحكام المسلمين ، ونحن نعرف أن عمر قد حبس ونفى وضرب ، وعزر عددا من الشعراء ومنهم الحطيئة ، وأبو محجن الثقفي وأبو شجرة . . . ثم استشرت هذه الظاهرة ، ففي زمن بني أمية مثلا نفي الأحوص الى اليمن ، وأبو قطيفة الى الشام ، والعرجي - وهو القائل :

أضاعوني .. وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

سجن في مكة ، وقد كان أبو قطيفة مطاردا . ويروى أن ابن الزبير حين سمع أبياته التي تقول :

أقـرِ مني السـلام ان جئت قومي … وقليـل لهم لـدي السـلام
أقطع الدهر كله باكتئاب … وزفير فما أكاد أنام
نحو قومي اذ فرقت بيننا الـ … دار وحادت عن قصدها الأحلام

قال ابن الزبير : حن والله أبو قطيفة ، وعليه السلام ورحمة الله من لقيه فليخبره أنه آمن فليرجع ، فأخبر بذلك ، فانكفأ الى المدينة راجعا ، فلم يصل اليها حتى مات .(٣)

- ٣ -

والشعراء حين كانوا يغادرون أوطانهم كانوا يغادرونها على كره منهم ، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن ، ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة ، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم . . فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب ، أو أصواتا كان يأنس بها في ضوء القمر ، أو ارتباطا بنخلة نمت على عينيه ، أو بنجم كما كان يتألق في السماء ، كان يتألق في نفسه . . . المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء مهموما محزونا ، وكان تحت الضغوط لا يملك الا الالتفات اليها بشيء من الجلد ، ثم بشيء من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال . ولأمر ما كثر في الشعر العربي تصوير مواقف

---

(٣) الأغاني ١/ ٢٨ ، ٢٩ ، ديوان القطامي ٢٠٦ .

الوداع ، والالتفات الى الحبيبة وديارها بالعين ، ثم القلب . . . وقد يسير الشاعر بلا قلب(٤) ، وقد كان وراء ذلك بصورة واضحة اختلاط المنازل والأمكنة ، والنزوح الدائم عن الأوطان .(٥)

المهم أن الانسان العربي القديم كان يلتفت ويحن عقلاً ووجداناً الى مصادره ، ولهذا نما بعث ظاهرة الوقوف على الأطلال والتذكر رحلتها في القصيدة العربية ، كنوع من استرداد الوطن القديم المشتت ، وان كان الملاحظ أن « ظاهرة المكان » التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي قد تحولت بعد ذلك الى حالات مجردة ، كما أن « الزمن » قد نافس « المكان » شيئاً فشيئاً ، بل ان بعض النصوص الشعرية يمكن أن تعطي الاحساس بالهجرة الى داخل النفس والاعتصام بها ، وبخاصة حين كانت تهب عليها الأحداث . . . المهم ابتداء ان الشعر الجاهلي قد عرف « الخلع » كالحال عند الشعراء الصعاليك ، وعرف « الطرد » على حد ما نعرف من امرىء القيس وعرف الخروج وراء التكسب كما نعرف من النابغة والأعشى ، وما أكثاره من الحديث عن الأطلال الا مظهراً من مظاهر الاحباط والفشل وعدم الانسجام مع الواقع الجديد بعيداً عن الجذور .

وحين جاء الاسلام لم تقف ظاهرة الغربة ، وانما رأيناها تندلع في أشكال جديدة ، ذلك لأن الاسلام دفع بالعربي دفعاً شديداً للتجول داخل الجزيرة ، ثم للخروج منها الى العالم ، وعلى كل فقد كان للقرآن موقف واضح من هذه القضية(٦) وللحديث كذلك موقف واضح(٧) ، بالاضافة الى التراث العربي في جملته(٨) ، وقد عرفوا الدعاء للانسان

---

(٤) يقول مثلاً عن أبي فراس :

أسير عنها وقلبي في المقام بها ... كأن مهري لثقل السير محبوس

ويقول الشريف الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت ... عني الطلول تلفت القلب

ثم يقول القولة التي تقول : ان الالتفات يعبر بالعين :

ولي عيون أسير بها التفاتي ... الى الأحداج مطلقة الدموع

.الأغاني ٦/٢٣٣

(٥) انظر دراسات في الشعر العربي ط ٣ ص ٢٩٣ وما بعدها ، الطبيعة في الشعر الجاهلي . د . نوري حمودي القيسي ٢٥٤ .

(٦) تعرض القرآن الكريم لظاهرة الخروج من الديار في ثلاثة مواضع من سورة البقرة بالآيات ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٤٦ .

« . . . وإذ أخذنا ميثاقكم لا تسفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم ثم أقررتم وأنتم تشهدون » ٨٤ ـ « ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم وتخرجون فريقاً منكم من ديارهم تظاهرون عليهم بالإثم والعدوان وإن يأتوكم أسارى تفادوهم وهو محرم عليكم اخراجهم » ٨٥ .

« ألم تر إلى الملأ من بني اسرائيل من بعد موسى إذ قالوا لنبي لهم ابعث لنا ملكاً نقاتل في سبيل الله قال هل عسيتم إن كتب عليكم القتال ألا تقاتلوا قالوا وما لنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا وأبنائنا ٢٤٦ » .

وجاء في الآية ١٩٥ بسورة آل عمران « . . . فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضكم من بعض فالذين هاجروا وأخرجوا من ديارهم وأوذوا في سبيلي وقاتلوا وقتلوا لأكفرن عنهم سيئاتهم ولأدخلنهم جنات تجري من تحتها الأنهار ثواباً من عند الله والله عنده حسن الثواب » .

وجاء في الآية ٦٦ بسورة النساء « . . . ولو أنا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم ، ولو أنهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيراً لهم وأشد تثبيتاً » .

وجاء في سورة الحج الآية ٤٠ « . . . الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا ربنا الله ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيراً ولينصرن الله من ينصره ان الله لقوي عزيز » .

وجاء في سورة الأحزاب ، الآية ٢٦ ، ٢٧ « . . . وأنزل الذين ظاهروهم من أهل الكتاب من صياصيهم وقذف في قلوبهم الرعب فريقاً تقتلون وتأسرون فريقاً ، وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم وأرضاً لم تطؤوها وكان الله على كل شيء قديراً » .

بالعودة[٩] ، كما تعرضوا لنصيب الأجناس من الحنين[١٠] ، وقد عقدوا أبوابا للظعن الذي كان أجود من قال فيه المثقب العبدي ، ولبيد بن ربيعة وابن النمير الثقفي ، وكثير بن عبد الرحمن ، وذو الرمة والوليد بن عبيد الذي يقول :

رفعوا الهوادج محتجبين فما ترى ... الا تلألؤ كوكب في هودج

أمثال بيضات النعام يحزها ... للبعد أمثال النعام الهدج[١١]

وجاء في سورة الحشر الآية ٢ « ... هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر ما ظننتم أن يخرجوا وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرعب يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين فاعتبروا يا أولي الأبصار » .

وأخيرا يعرض القرآن للديار في سورة الممتحنة الآية ٨ ، ٩ « ... لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا إليهم إن الله يحب المقسطين ، إنما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين ، وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على اخراجكم أن تولوهم ومن يتولهم فأولئك هم الظالمون » .

.. من كل هذا نرى التركيز على أن الاستقرار في الديار نعمة ، وأن الخروج منها عقاب ، بل ان عقاب الخروج من الديار مقدم على عقاب الخروج من الأبدان .. اللهم الا اذا كان الخروج حبا في اعلاء كلمة الله ، فان صاحبه يكافأ أروع مكافأة .

.. فاذا جئنا ـ مثلا ـ الى مكة ، وتريثنا في الوقوف عندها ، وجدنا قسما بها في سورة البلد « لا أقسم بهذا البلد » وفي سورة التين « وهذا البلد الأمين » كما وجدنا دعاء حارا من قلب سيدنا ابراهيم لها في سورة البقرة آية ١٢٦ ، وفي سورة ابراهيم آية ٣٥ .

(٧) وما أكثر ما حن النبي لمكة ، ونحن لا ننسى قوله عليه الصلاة والسلام في وداعه لها : « والله انك لأحب أرض الله الي ، والله لأحب أرض الله الى الله ، ولولا أن أهلك أخرجوني ما خرجت منك » ونحن لا ننسى قول عائشة أم المؤمنين : « لولا الهجرة لسكنت مكة فاني لم أر السماء بمكان أقرب الى الأرض منها بمكة ، ولم يطمئن قلبي ببلد ما اطمأن بمكة ، ولم أر القمر بمكان أحسن منه بمكة » ، ولما وفد أصيل الى المدينة سأل النبي عن مكة ، فقال أصيل : عهدتها وقد أخصبت جنابها ، وابيضت بطحاؤها ، وأغدق اذخرها ، وأسلب ثمامها ، وأمشر سلمها ، فقال النبي : « حسبك يا أصيل لا تحزنا » وفي رواية : « دعها يا أصيل تقر » وفي رواية « ويها يا أصيل دع القلوب تقر » ، والعراقي الحالي يقول : حب الوطن من الايمان .. ويمكن الرجوع هنا لما عقده القرطبي من أبواب في صحيحه لفضل المدينة ومكة واليمن والشام ، وفي أسد الغابة ١٠٩/٢ ، والاستيعاب لابن عبدالبر ٦٨/١ ، مطالع البدور في منازل السرور لعلاء الدين الغزولي ٢٩٢/٢ .

(٨) يلاحظ ما كتبه الجاحظ بصفة خاصة في رسالته وكتب ، وابن ابي الربيع ، وسهل بن المرزبان مؤلف « الشوق الى الوطن » ، والوشاء « الشوق والفراق » ، والقاضي الشريف أبو طاهر المقلي « الحنين الى الأوطان » ، وما أكثر الذين أفردوا فصولا في مؤلفاتهم للحنين الى الوطن كالبحتري في « الحماسة » ، وأبو هلال في « ديوان المعاني » ، والحصري في « زهر الآداب » ، والراغب الأصفهاني في « محاضرات الأدباء » ، والبيهقي في « المحاسن والمساوىء » ، والرقيق في « قطب السرور » ، والغزولي في « مطالع البدور » ، كما نجد شيئا من هذا عند الأزرقي حين كتب عن مكة ، والخطيب البغدادي حين كتب عن بغداد ، وابن عساكر حين كتب عن دمشق .. ومن هذا التراث الغزير نصل الى حد قضايا منها أن « فطرة الرجل معجونة بحب الوطن » ، وانه حق الجبابرة يوجد عندهم الحنين الى الوطن ، وأن الحنين من امارات الرشد ومن امارات العقل .. ومن أسباب التشفي من المرض وعل حد قول الجاحظ في رسالته .. ما أكثر الذين حملوا « شمة من تراب بلدهم » وشربة من ماء واديها أو من ماء دجلة ، كما ان التراث امتلأ بمقولات في هذا المجال نقول :

ـ عمرك في دارك خير من يسرك في غربتك .

ـ الغريب كالغرس الذي زايل أرضه ، وفقد شربه ، فهو ذاو لا يثمر ، وذابل لا يخضر .

ـ لا تجف أرضا بها قوابلك .

ـ الخروج من الوطن أحد السباءين ، والجلاء أحد القتلين .

ـ حرمة بلدك عليك مثل حرمة أبويك لأن غذاءك منهما ، وغذاءهما منه .

ـ اذا كنت في غير أهلك فلا تنس نصيبك من الذل .

ـ الغريب مثل اليتيم اللطيم الذي ثكل أبويه ، ولا أب يحدب عليه .

ـ سئل أعرابي : ما الغبطة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان ، والجلوس مع الاخوان ، وقيل ما الذلة ؟ قال : التنقل في البلدان ، والبعد عن الأوطان .

ـ الغربة كربة .

(٩) تأمل قول الشاعر :

سقى الله أرض العاشقين بغيثه ... ورد الى الأوطان كل غريب

(١٠) تأمل قول الجاحظ عن الترك « ... وانما عنيوا بالحنين من العجم ، لأن في تركيبهم ، ومشاكلة مياههم ، ومناسبة اهوائهم ، ما ليس مع أحد سواهم ، ألا ترى أنك مع البصري فلا تدري أبصري هو أم كوفي ، وترى المكي فلا تدري أمكي هو أم مدني ، وترى الجبلي فلا تدري أجبلي هو أم خراساني ، وترى الجزري فلا تدري أجزري هو أم شامي ، وأنت لا تغلط في التركي ، ولا تحتاج الى قيافة ولا الى فراسة ، ولا الى مسائلة ، وتلازم أرحامهم وتجانس تركيبهم ... » .

ـ رسائل الجاحظ تحقيق عبدالسلام هارون ص ٦٣ .

(١١) الأنوار ومحاسن الأشعار لأبي الحسن علي بن محمد بن المطهر العدوي المعروف بالشمشاطي تحقيق صالح مهدي الغزاوي ١٨١ وما بعدها .

وقد عقدوا أبوابا للتطير من الابل والكراهية لها ، لأنها تحمل الظعائن وتشتت الخلان ، كما تعرضوا بصفة خاصة لغراب البين ؛ وقد برز في هذه الجوانب عوف بن الراعب وديك الجن ، وأبو الشيص الذي يقول :

النـاس يـلحـون غـرا ... ب الـبـين لما جـهلوا
ومـا غـراب الـبـين الا ... نـاقـة أو جـمل !
ولا اذا صاح غـرا ... ب في الـديـار احـتـملوا !(١٢)

ومثل هذا قيل في السفن على نحو ما نسب للسيوقي ، والخباز البلدي ، وعلى نحو قول الحلبي :

انها فـرقـة تـذيب الـقـلوبا ... وتـرد الـشـبـان لا شـك شيبا
سلبت قلبي العزاء فقد أضحـــــــــى ... رأسي من الـعزاء سـليبا
مـا تـرى السفن كيف تعلو حباب الـ ... ـماء مثل الـطي تعلو الكثيبا
وكـأن المـلاح اذ حث أولا ... هـن حـاد غـدا يحث نجيبا

ويدخل في هذا الباب ما جاء في العروب والارحية ، ومن أشهر الشعراء في هذا المجال أبو القاسم العلوي الأنطاكي(١٣) ، وما أكثر ما قيل في حنين الأبل ، وفي سرعتها لما يحثها من الشوق ، وقد أنشد الأصمعي في هذا :

اذا عـقـلت حـنـت وان هـي خـليـت ... لتـرتـع . . . لم تـرتـع بـأدنى المـراتـع
كـأن لـديـهـا سـائـقـا يـسـتـحـثـهـا ... كفى سـائقا الشوق بين الأضالع(١٤)

وقد تتحول الناقة الى معادل موضوعي كقول الفرزدق حين رأى نفسه بعيدا بدير حسان :

ولـيلة بـتـنـا ديـر حـسّـان تـنـبّهت ... هـجـوعـا وعـيـنـا كـالخـيـلان ضـمـرا
بكت نـاقـتي لـيلا فـهاج بكـاؤهـا ... فـؤادا الى أهـل الـوديـعـة أصـورا
وحـنـت حـنـيـنـا مـنـكـرا هـيـّجـت بـه ... عـلى ذي هـوى من شـوقـه مـا تنكـرا
فـبـتـنـا قـعـودا بـين مـلـتـزم الهـوى ... ونـاهـي جـمـان الـعـين أن يـتـحـدرا
شـروم عـلى نـعـمـان في الـفـجـر نـاقـتي ... وان هـي حـنـت كـنـت بـالشـوق أعـذرا

وقد جاء في ديوانه :

تحـن بـزوراء الـمـديـنـة نـاقـتي ... حـنـين عـجـول تـبـتـغي الـبـو رائـم

ومثل هذا فعل جرير :

تحن قلوصي بـعـد هـدء وهـاجـهـا ... ومـيض عـلى ذات الـسـلاسـل لامـع

وفعل ذو الرمة :

تحـن الى الـدهـنـا بـخـفـان نـاقـتي ... وأين الهـوى من صـوتـهـا المـتـرنـم ؟

---

(١٢) نفسه ١٨٣ ، ١٨٤ .
(١٣) نفسه ١٨٤ وما بعدها ، والعروب واحدها العربة طواحين تقوم على سفن رواكد في النهر كانت شائعة في العراق والجزيرة .
(١٤) نفسه ١٩٢ وما بعدها

ولم يقفوا عند حنين الابل ، وانما تعدوه الى حنين النواعير ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا عبدالله بن مسعود ، وصالح الديلمي ، والخباز البلدي ، والصنوبري .

وما يحكم هذا كله أن العربي كان يجزع من الرحيل ، ولكنه لم يكن يتمرد عليه ، أو يحاكمه ، ذلك لأنه كان يستجيب له على مرارة وحزن وعبوس .

- ٤ -

وحين اندلعت هذه الأحاسيس ، وأصبحت « ظاهرة » وجد ما يسمى « بأدب الغرباء » وأول كتاب حمل هذا الاسم كان كتاب « أدب الغرباء »[١٥] لأبي الفرج الأصفهاني ، وقد كان معنى هذا الادراك المبكر ، بأن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغتربين في الجاهلية وفي الاسلام ، والملاحظة العامة أن العربي لم تكن له حالات رجوع الى الجزيرة بعد الخروج منها ، ذلك لأنه يتقن عملية الاندماج بالآخرين عن طريق أخوة الاسلام ، ومن طريق الزواج ، وعدم التعالي على الآخرين ، بالاضافة الى مثاليته في كل ما يتصل بعالم التجارة أو عالم العبادة والتصوف . ومن هنا فقد كان يختلط بدم الناس وفكرهم ، ولهذا كان من الصعب دفعه أو التخلص منه ، فاذا كسرت القاعدة في الأندلس ، فان العودة لم تكن الى الجزيرة ، وانما الى الشمال الأفريقي على وجه الخصوص ، فالجزيرة العربية كانت تدفع ولا تستعيد ، وكانت كالكأس كلما امتلأت فاضت على الجوانب القريبة .

المهم أنه بعد فترة في الاسلام وجدت طقوس لظاهرة « أدب الغرباء » ، وقد كان الملمح الواضح لهذه الظاهرة هو « الكتابة » التي حلت محل « الرواية » ، ولنقرأ لأبي الفرج قوله : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع اليّ وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ، من أخبار من قال شعرا في غربة ، ونطق عما به من كربة ، وأعلن الشكوى بوحشه الى كل مشرد عن أوطانه ، ونازح الدار عن اخوانه ، فكتب بما لقي على الجدران ، وباح بسره في كل حانة وبستان ، اذ كان ذلك قد صار عادة الغرباء في كل بلد ومقصد ، وعلامة بينهم في كل محضر بدعائهم ، واختيار أماكن الكتابة . وكان أن نقل حكاية يطلها المأمون تقول على لسان راو : كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج الى بلد الروم ، فدخل وأنا معه الى كنيسة قديمة البناء بالشام ، عجيبة الصور ، فلم يزل يطوف بها ، فلما أراد الخروج قال لي : من شأن الغرباء في الأسفار ، ومن نزحت به الدار عن اخوانه وأترابه ، اذا دخل موضعا مذكورا ، ومشهدا مشهورا ، أن يجعل لنفسه فيه أثرا ، تبركا بدعاء ذوي الغربة ، وأهل التقطع والسياحة ، وقد أحببت أن أدخل في الجملة ، فابغ لي دواة ، فكتب على ما يلي باب المذبح هذه الأبيات :

يا معشر الغرباء ردكم ... ولقيتم الأخبار عن قرب
قلبي عليكم مشفق وجل ... فشفا الاله بحفظكم قلبي
اني كتبت لكي أساعدكم ... فاذا قرأتم فاعرفوا كتبي[١٦]

(١٥) كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ص ٢١ ، دار الكتاب الجديد ، بيروت .
(١٦) نفسه ص ٢٣ .

ولقد تنوعت كتابة الغرباء ، فقد كانت بالفحم ، والحبر ، والقلم ، والحمرة ، كما كانت نجرا في الخشب ، ونقرا في جبل ، وحفرا على حجر أو شجر ، أو جص ، وبعضها كان على الصخور وكثيرا ما ينص على أن الصخور كانت ملساء ، ولقد كانوا يتخيرون عادة الأماكن الجليلة فهناك نصوص كتبت على قناء المسجد الجامع ، والكنائس ، ومنارة الاسكندرية ، وبيوت العباد ، وباب المسجد الحرام ، وقبة أبي جعفر المنصور الخضراء ، وقصور أبي جعفر المنصور ، والرشيد ، والمتوكل ، وحائط مقبرة سيبويه وعلى بيت الشاهد ـ بمعنى الشهيد ـ الذي يوجد على يمين الكنيسة وتوضع فيه ذخائر الشهداء ـ أي عظامهم ـ وعلى الأديرة ، وقد تعرف الكنيسة ككنيسة الرُّها . . ولم يقف الأمر عند حد العالم العربي لأنه وجد مغترب يكتب على صخرة بجزيرة « قبرس » وبلدة بنواحي الروم مما يلي خرشنة ، وبلاد عديدة بفارس ، وهناك من يذكر مكانا ولا يسميه ، ولكننا نعرف أنه كان يقصد مكانا بأفريقية ، فهناك حديث عن شيخ بصري « ممن دوخ البلاد وقطع عمره بالأسفار » قال : ركبت في البحر في بعض السنين ، فأفضى بنا السَّير الى موضع لا نعرفه ولا يعرفه المركَب وطرحنا الماء الى جزيرة فيها قوم على صورة الناس الا أنهم يتكلمون بكلام لا يفهم ، ويأكلون من المآكل ما لم تجر به عادة الأنس فاجتمعوا علينا ، وأقبلوا يعجبون بنا ، وخفناهم على أنفسنا ، واستشعرنا الهلاك من طمعهم في قلتنا مع كثرتهم ، ثم توكلنا على الله جل وعز وخرجنا نطلب في تلك المدينة ما نأكله ونشربه ، فوجدنا الطراميس من خبز الدخن ولحوما كثيرة لا ندري ما هي ، فاشترينا من ذلك الخبز واللحم وأظنه من لحوم الحيتان ، وصرنا الى الساحل ، وأججنا نارا ، وأقبلنا نُكَبِّبُ من ذلك اللحم ، ولهم أنبذة لا ندري ما هي ، يشربونها ، ويضربون بطبل عظيم ، له في البحر دوي ، فبينما أنا أطوف في تلك المدينة اذ بصرت بكتابة عربية على بابها فتأملتها ، فاذا هي : بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله خالق الخلق ، وصاحب الرزق ، ما أعجب قصتي ، وأعظم محنتي ، أفضتني الخطوب ، وقصدتني النكوب ، حتى بلغت هذا الموضع المهيب ، ولو كان للبعد غاية هي أسحق من هذا المحل لبلغني اليها ولم يقنع الا بها ، وتحت ذلك مكتوب :

من شدة لا يموت الفتى	ولكن لميقاته يهلك
فسبحان مالك من في السما	والأرض حقا ولا يملك

فاجتهدت بالمسألة عن الرَّجل وحاله ، فلم يفهم عني ، ولا فهمت عن أحد منهم ، وأقلعنا في غير تلك الليلة ، وسلَّم الله تعالى ، وصرنا الى بلاد اليمن(١٧) . . وأخيرا فكثير منهم كان يؤرخ لما يكتب .

وحين نتأمل في « أدب الغرباء » هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة ، كقول الصُّرويّ :

سقى الله أيام التواصل غيثه	ورد الى الأوطان كل غريب
فلا خير في الدنيا بغير تواصل	ولا خير في عيش بغير حبيب

وبعضهم كان يشكو الفقر كهذا الذي كتب على حائط البيت الذي كان يسكنه :

الحمد لله على ما أرى	من ضيعتي ما بين هذا الورى

(١٧) نفسه ص ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤١ وما بعدها .

أصارني الدهر الى حالة   يعدم فيها الضيف عندي القرى
يدلت من بعد الغنى حاجة   الى كلاب يلبون القرا
أصبح أدم السوق لي مأكلا   وصار خبز البيت خبز الشرا
من بعد ملكي منزلا مبهجا   سكنت بيتا من بيوت الكرا
فكيف ألفى ضاحكا لاهيا   وكيف أحظى بلذيذ الكرى
سبحان من يعلم ما خلفنا   وتحت أيدينا وتحت الثرى
والحمد لله على ما أرى   وانقطع الخطب وزال المرا

وقد يكتب أحدهم أبياتا ويوصي بأن تكتب على قبره ، وقد تكتب أبيات وتكون نذرا بفواجع قادمة ، وقد يكتب أحدهم أجوبة على أسئلة في شعر سابق ، أو دعاء على مستغيث كهذا الذي كتب : حضر فلان بن فلان الكاتب هذا الموضوع في مرقعة ، خائفا هاربا مظلوما ، وهو يقول : سترك سترك ! واذا تحته مكتوب بغير ذلك الخط : اللهم استجب دعاه ، واسمع شكواه ، واكشف بلواه :

ورد كل شتيت عن أحبته   وكل ذي غربة يوما الى الوطن
وارحم تقطعهم في كل مهلكة   وامنن بلطفك يا ذا الطول والمنن

وقد أكد الشاعر علي بن جهم على قضية الأسف على الغربة ، فحين مات في غربته وجد أنه كتب على حائط :

يا رحمتا للغريب في البلد النا   زح ماذا بنفسه صنعا
فارق أحبابه فما انتفعوا   بالعيش من بعده وما انتفعا

وحنّ كثير من الشعراء الى بلدان بعينها ، ويجيء في مقدمتهم الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلبي الذي حنّ من البصرة الى بغداد :

أحن الى بغداد شوقا وانما   أحن الى ألف بها لي شائق
مقيم بأرض غبت عنها وبدعة   اقامة معشوق ، ورحلة عاشق[18]

ومن الملاحظ أن الغريب اذا لم يكن شاعرا فانه كان يكتب شعرا لغيره في الموضوع فهناك من كتب أبياتا لأبي الأسود الدؤلي ، وأرطاة بن سهية[19] ، وهناك من كتب شعرا فاضحا في المذكّر ، وقد يعتذر بعضهم عن سقطاته بسبب الغربة[20] .

---

(١٨) نفسه ص ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٢ .
(١٩) نفسه ص ٤٢ ، ٩٤ .
(٢٠) نفسه ص ٩٧ ، وقد جاء في ص ٨٠ : حضر فلان بن فلان وبه شمة الزمان فلان بن الخضر . . ولكن الغريب أشغل علواته ، وتعذر جنابه ، لبعد داره ، وشحط مزاره ، وحاجته واضطراره ، فمن قرأ ما كتبت فليعذر فيما ارتكبت وقد قلت هذه الأبيات .

- ٥ -

وبصفة عامة نلاحظ أن الشعراء في الغربة كانوا مشتعلين عاطفيا ، واذا كنا قد تعرضنا لجانب معين تحت اسم « أدب الغرباء » وأن الصفة الغالبة عليه لم تكن التجويد ، والوصول الى قمم كبيرة بسبب الانفعال الزائد ، والقصد الى « التنفيس » السريع عن النفس ، فإنه الى جانب ذلك يوجد نوع من الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة ، ولقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعراء في هذا الميدان ، الى حد أن بعضهم - وهو مقيم - كان يخلق له وطنا ثم يحن اليه . ذلك لأن الحنين الى جانب كونه عاطفة جياشة كان اتجاها الى شيء ما ، وفي ضوء هذا كثر الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة الى « نجد » وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعا كما ذكروا نجدا ، على أن من يتتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج أن نجدا لم تكن غير مجرد رمز للجزيرة العربية ، وللنقاء الأول ، وللرغبة في العودة الى هذا النقاء .. أو على هذا النوع من أنواع المستحيلات[٢١] ومن الأدلة على أن « نجدا » صار رمزا تركز

---

(٢١) نلاحظ شيئا من الغزارة في هذه الأبيات .

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بلبنة نجد وهي خضر متونها
بلاد بها كنا نحل فأصبحت خلاء ترعاها مع الأدم عينها
تغنيك فيها بالشباب وبالصبا لنيل ما أهوى على فصونها

•••

أكرر طرفي نحو نجد وإنني إليه وإن لم يدرك الطرف أنظر
حنينا الى أرض كأن ترابها إذا أمطرت عود ومسك وعنبر
بلاد كأن الأقحوان بروضها ونور الأقاحي وشي برد محبر

•••

قفا ودعا نجدا ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا
وليست عشيات الحمى برواجع إليك ولكن خل عينيك تدمعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا وحالت بنات الشوق يحنن نزعا
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

وقال أبو جعفر عبد الملك بن سعيد في الشاعرة حفصة الركونية :

رعى الله ليلا لم يرح بمذمم عشية وارانا بحور مؤمل
وقد خفقت من نحو نجد أريجة إذا نفحت هبت بريا القرنفل

•••

لا والمنازل من نجد وليلتنا بالخيف لا جمعتنا بيننا جسد
كم رام منا الكرى من لطف مسلكه نوما فما انفك لا عهد ولا عقد

•••

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

•••

خليلي إن حانت بحمص منيتي فلا تدفناني وارفعاني الى نجد
أحن الى نجد وإني لآيس طوال الليالي من قفول الى نجد

•••

وما نظري من نحو نجد بنافع أجل - لا - ولكني الى ذاك أنظر

•••

يذكرني عهد الصبا ونسيمه نسيم الصبا من نحو نجد إذا هبا

•••

الشاعرات عليه[٢٢] ، وقريب من هذا الحديث عن الحجاز ومكة ، ودواوين الشعراء القدامى تحدثنا عن هذا[٢٣] ، واذا كانت المرأة وقفت الى جانب نجد ، فاننا نجدها قد تأخذ موقفا من الحجاز[٢٤] واذا كانت قضية الوطن بصفة خاصة تقوم على « التجريد » في نفس المغترب ، فانه كان وراء ذلك طبيعة الشعر العربي بصفة عامة ، بالاضافة الى أن

---

(٢٢) نجد في كتاب شاعرات العرب للسيوطي - جمع وتحقيق عبدالبديع صقر شعرا كثيرا ، نجد قد تكون معشوقا ، وعلة سحريا ، ونوعا من أنواع المستحيلات .
تقول رملة بنت الحصين الأسدية :

ألا هل لنجد ومن يلك ذا هوى ... يحب لتشوق شيء يرابعه .. الخ

وتقول :

لقد تبدلت من نجد وساكنه ... أرض بها النخيل بزاقو والسنانير

وحين تزوجت زينب العبسية وخشت من البادية الى الحضر ، وقيل لها : بدلت بما هو أحسن قالت :

أقول لأدنى صاحبيّ أسرّه ... وللعين دمع يحدر الكحل ساكبه
لعمري لنهي باللوى نازح القذى ... تقيّ النواحي غير طرق مشاربه
أحب إلينا من صهاريج ملئت ... للعب ولم يلج اندى سلاهبه
وريح صبا نجد اذا ما تنسمت ... ضحى أو سرت جنح الظلام جنائبه
فيا حبذا نجد وطيب ترابه ... اذا هضبته بالعشي هواضبه
وأقسم لا أنساه ما دمت حية ... وما دام ليل من نهار يعاقبه
ولا زال هذا القطر يسقى لروحة ... بأكراد حتى يشرك الماء شاربه

وتقول امرأة من بني عامر :

الا ما يلقنتم سائلين لتبلغوا ... أهلنا من قد ظن ان لا يرى نجدا

وتقول شهدة بنت الأبري :

واذا تبسم ثغر برق منجدة ... أقرى سرع العين بالهملان

وما قالته ميسون زوج معاوية ، وليل الشيلة صاحبة البراق - في الغربة مشهور .

(٢٣) أول ما يقابلنا عنترة ، فهناك شعر منسوب اليه يقول :

يرد نسيم الحجاز في السحر ... له اذا أتاني بريحه العطر
ألذ عندي مما حوته يدي ... من اللآلي والأموال والبدر
وملك كسرى لا أشتهيه اذا ... ما غاب وجه الحبيب عن نظري

ويقول :

فبالله يا ريح الحجاز تنفسي ... على كبد حرى تذوب من الوجد

ويقول الشاعر الشماخ :

فبات سهيلا يذكرني الهوى ... كأني لبرق بالحجاز صديق

ويقول جميل :

أيا جبل والحجاز وطني ... فيه هوى نفسي وفيه شجني

والقطامي يقول :

ريح الحجاز بحمل من أنفاسه ... رق السلام وحي من حياك

ومن الشعراء الذين حنوا الى مكة عمرو بن الحارث بن عمر بن مضاض في القصيدة التي أولها :

كأن لم يكن بين الحجون الى الصفا ... أنيس ولم يسمر بمكة سامر

وهناك شعر فيها لبلال الحبشي ، وابن مكتوم ، ويروى أن أمية بن أبي عائذ حين سمع منه عبدالعزيز بن مروان قوله :

متى راكب من أهل مصر وأهله ... بمكة من مصر العشية راجع

قال له : أنطقت والله أهلك ، فقال : نعم والله أيها الأمير .
- معجم البلدان ٥/ ١٨٣ ، ١٨٦ ، الأغاني ٢٣/ ١٦٥ .

(٢٤) جاء في الأغاني ٨/ ٢٧٩ ، ٢٧٣ أن حبية سعيد بن عبدالرحمن كانت تلومه عن حب الحجاز فقال ردا عليها :

لا ترجعن الى الحجاز فانه ... يبلد به عيش الكريم سليم
وصلع جاورتنا فقلت لها : العصري ... عيش بطيبة ويح غيرك أنعم
أيفارق الوطن الحبيب لمنزل ... ناء ، ويشري بالحديث الأقدم
ان المسلم الى الحجاز يسح في ... طربا لترته انا ينسم

فكرة الوطن في الشعر الجاهلي كانت قائمة أساسا على التشكيك ، ونظرة الى دواوين الشعر القدامى تؤكد هذا[٢٥] . . وعلى كل فاذا كانت نجد ـ ثم الحجاز ـ تمثل عصبية ، وفردوسا مفقودا « بل ومستحيلا » عند الشعراء ، فان الملاحظ على شعراء المتصوفة أنهم حتى وان ذكروا نجدا والحجاز ، الا أنهم بصفة عامة كانوا يطلقون الزمان والمكان ، ذلك لأن ما كان يهمهم في المقام الأول هو خلق حالة من حالات الوجد ، ليمكن « التواجد » عليها !

- ٦ -

وابتداء فقد كان من الطبيعي أن تجيب الحضارة على السؤال الذهبي الذي يقول : لماذا يحب الانسان وطنه ؟[٢٦] ، وكان من الطبيعي أن يوجد صراع البادية والمدينة ، ولقد كانت المرأة شديدة الحنين الى البادية[٢٧] ،

---

(٢٥) تأمل مثلا مطالع المعلقات ، وتأمل قول الحارث بن حلزة في المفضليات :

لمن الديار عفون بالحبس آياتها كمهارق الفرس ؟

ونجد طفيل الغنوي في ديوانه يقول :

لمن طلل بذي خيم قديم بأوج كأنه بالعيب وشوم ؟

وفي المفضليات نجد بشامة بن الغدير يقول :

لمن الديار عفون بالجزع بالدوم بين بحار فالشرع ؟

ويقول عوف بن الأحوص الطلل :

هاجت الهيام ألم بخاطر عوض من تعاليه آراه
فلأيام الهيين رسوم دار وما أبقى من الحطب الصلاء

ويقول الأعشى بن شهاب التغلبي :

لابنة حطان بين عوف منازل كما رقش العنوان في الرق كاتب

ويقول المرقش الأكبر :

ألسن أل أسماء الحمول الغوادي قطا شبهها الطير فقر مسايس

ويقول أيضا :

هل تعرف الدار عفا رسمها الا الأثافي ومبنى الخيم ؟

كما يقول المرقش الأصغر :

أمن رسم دار ماء عينيك تسفح غدا من مقام أهله وتروحوا ؟

ثم ان التيه بالأطلال دلالة واضحة على ما نحن فيه .

(٢٦) يلاحظ أن المعاجم العربية تحدثنا عن أن الوطن هو مربض الابل والغنم ، ثم اتسع فشمل الانسان حين أقام في مكان ، وابتداء فهم لم يربطوا بين الانسان ومكان ولادته ذلك لأن المكان غير مستقر في الصحراء ، والوطن على رأي ابن سيده في المخصص ٤/ ١١٩ حيث أقمت من بلد أو دار . ومعنى هذا أن الانسان هو الذي يختار وطنه ، وحين جاء الاسلام جعل كل مكان يقف فيه الانسان موطنا ، ومنه جاء مصطلح « مواطن مكة » في أول الأمر ، بل يمكن القول بأن الاسلام شغل فكرة الوطن والتعصب لها ـ حين جعل من نفسه وطنا حقيقيا للمسلم ، وفي الوقت نفسه ساعد على خلق تلك الحالة التي يمكن أن يطلق عليها هذا المصطلح (Homesickness) وتعني حدوث كآبة نفسية وبدنية بسبب الغياب عن الوطن والحنين إليه ، وبخاصة حين تعرضوا لعدد من الأمراض بسبب اختلاف البيئة ، ومرض الكون في المدينة مشهور ، وبسبب العجز عن عملية التلاؤم في أول الأمر ـ انظر الحنين الى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي . ومحمد ابراهيم الحو . دار نهضة مصر ص ٨ وما بعدها ـ وبصفة عامة فالأمر متعلق كان محكوما « بالاعتقال » في ضوء مقولة مروج الذهب للمسعودي ٢/ ٦١ ، ٦٣ : وكل بلد يزول عنه الاعتدال انتسب أهله الى سوء الحال .

أما الشعراء فقد أجابوا على السؤال الذهبي بأكثر من طريقة ، فعنترة يذكر أن حبه الى أرض الشربة يرجع الى رائحة التراب التي يأتيه رائحة العنبر ، والنابغة يذكر أن به ذكرياته وملاعبه ، ويؤكد على أن رماده كحل العين ، والشيب بن البرصاء يراه منابت الشجر بعينه ، وابن الرومي يقول انه صحب فيه الشبيبة والصبا ، وقد رآه أبو فراس ـ من الأسر ـ أمه المحزونة ، وقال ابن المنجم اذ الشباب حل به قائمة ، وجعفر بن علبة يلحق به شربة ماء من بئر بعينها ، وأبو الحسن علي بن محمد الساعاتي يذكر به ملعبا من ملاعبه ، وابن عساكر لا ينسى فيه روضا رعاه بالأصائل ، وهناك من أحبه لأن به سليمي « وان كانت بواديه الجذوب » ، وهناك من رآه نخلة :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس وبين المصليب لا يجاورك النخل

وهناك من مزج بين الحبيب والوطن كابن حديس :

رشا أحن الى هواه كأنه وطن ولدت بأرضه ونشيت

وما أكثر الذين ذكروا مشاعرهم به كعبيد بن وهب ، وابن الخالك ، وحضرمي بن عامر ، وأبي الغول الطهوي .

ولكن في الوقت نفسه كان يوجد تيار يتفهم الواقع الجديد ، لأنهم بعد فترة واموا بين ما يسمى « العشيرة والبلدية » ، وتحمسوا لمواطنهم الجديدة ، فربيعة البصرة كانت تقابل ربيعة الكوفة ، وتميم الكوفة تقابل تميم البصرة ، وبكر الكوفة تقابل بكر البصرة ، بل لقد غلبوا المدن على الدولة فقالوا : العراقين والمصرين ، وكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ، وابن عنين ، ونصر الهيتي ، والأديب القيسراني ، وكلنا يذكر ما قاله ابن الساعاتي في دمشق ، وابن زمرك في غرناطة ، وابن الخياط في مصر ، وعلى حد ما هو مقال في الحواضر كالبصرة ، والكوفة ، وخراسان ، والفسطاط ، ومدن الأندلس بصفة خاصة لاحاطة الأعداء بها[28] ، ولقد وجد من يربطهم بالحاضرة من وقت بعيد على حد ما نعرف من النابغة الجعدي ، الذي دخل على عثمان بن عفان قائلا : أستودعك الله يا أمير المؤمنين ، قال : وأين تريد يا أبا ليلى ؟ قال : ألحق بإبلي فأشرب من ألبانها فإني منكر نفسي ، فقال : أتعربا بعد الهجرة أبا ليلى ، أما علمت أن ذلك مكروه ، قال : ما علمت[29] . . وفي الوقت نفسه كان هناك تيار آخر يدعو الى التحضر وعدم مفارقة الوطن على حد ما نعرف من عبدالله بن جعفر بن أبي طالب الذي قال لمعلم أولاده : لا تروهم قصيدة عروة بن الورد التي يقول فيها :

دعيني للغنى أسعى فإني ... رأيت الناس شرهم الفقير

ويقول : أن هذا يدعوهم الى الغربة عن أوطانهم[30] . . المهم أنه وجد من يغير العصبية شيئا فشيئا من البادية الى المدينة ، ووجد من يدعو الى عدم فراق الوطن ، ولكن التيار الأول كان جارفا ، على أن هذا لم يمنع الشعراء من الحنين الى الأماكن التي تركوها ، سواء أكانت حقيقة أو رمزا ، وبخاصة حين كانت تنزل الفواجع ببعض المدن على نحو ما نعرف من ظاهرة رثاء المدن في القديم ، أو في تذكرها كما نعرف حديثا من الشعر المهجري ، أو في التحسر عليها كما هو مشاهد في الشعر الفلسطيني !

-٧-

على أن ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين الى الوطن تندلع أكثر ما تندلع حين يقع الشاعر في قبضة الموت أو الأسر ، أو السجن ، وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته التي يقول فيها :

---

(٢٧) كانت هناك من صالت بالمدينة كنائلة زوج عثمان بن عفان التي قالت قبل ان تكبس بالمدينة كلاما منه :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ... [illegible]

وأبيات ميسون زوج معاوية مشهورة والتي أولها :

لبيت تخفق الأرواح فيه ... أحب إلي من قصر منيف

وتمثل هذه القصة تسيمها من قبل الخليفة صاحبة العراق .

(٢٨) انظر فجر الاسلام لأحمد أمين ١/ ٢٢٣ وما قبلها وما بعدها ، يوسف خليف في حياة الشعر في الكوفة ص ٣٧ ، وكانوا يأبى العرب الا أن تنقطع حياتهم ، سواء أكانت في حضرة القبيلة أم في ظلال المدينة ، تمرد من العصبية التي لم يكونوا يحسون حياتهم الا على أساس منها .

(٢٩) الأغاني ٥/ ١٠ ونلاحظ أن النابغة الجعدي ما كان يقصد غير الغربة في المدينة والغربة في البادية .

(٣٠) الأغاني ٣/ ٧٥ .

ألا أبلغ بني حجر بن عمرو ... وأبلغ ذلك الحي الحريدا
بأني قد بقيت بقاء نفس ... ولم أخلق سلاما أو حديدا
فلو أني هلكت بدار قومي ... لقلت الموت حق لا خلودا
ولكني هلكت بأرض قوم ... بعيد عن دياركم بعيدا

وقد قدم لنا عبد يغوث بن وقاص الحارثي درة حقيقية في هذا المجال حين سيق في الأسر ليقتل بعيدا عن وطنه(٣١) ، وسرعان ما تبعتها درة أخرى للشاعر الاسلامي مالك بن الريب الذي كان في جيش سعيد بن عثمان بن عفان في خراسان ، وحين أحيط بالموت بعيدا عن الوطن راح يحن الى الوطن ، ويذكر لنا العديد من الطقوس الجنائزية في الوطن(٣٢) ، ثم هناك نص رائع حن فيه السمهري بن بشر العكلي الى وطنه(٣٣) ، وهناك شعر حن فيه ابن مفرغ

---

(٣١) جاء في شرح اختيارات المفضل للتبريزي . تحقيق د . فخر الدين قباوة ص ٢/٧٦٦ :

ألا لا تلوماني، كفى اللوم ما بيا ... فما لكما في اللوم خير، ولا ليا
ألم تعلما أن الملامة نفعها ... قليل، وما لومي أخي من شماليا؟
فيا راكبا إما عرضت فبلغن ... نداماي من نجران ألا تلاقيا
جزى الله قومي بالكلاب ملامة ... صريحهم والآخرين المواليا
أبا كرب، والأيهمين كليهما ... وقيسا بأعلى حضرموت، اليمانيا
ولو شئت نجتني من الخيل نهدة ... ترى خلفها الحو الجياد، تواليا
ولكنني أحمي ذمار أبيكم ... وكان الرماح يختطفن المحاميا
أقول ، وقد شدوا لساني بنسعة ... أمعشر تيم، أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا ... فإن أخاكم لم يكن من بوائيا
فإن تقتلوني تقتلوا بي سيدا ... وإن تطلقوني تحربوني بماليا
أحقا عباد الله، أن لست سامعا ... نشيد الرعاء، المعزبين المتاليا
وتضحك مني شيخة عبشمية ... كأن لم ترى قبلي أسيرا يمانيا
وظل نساء الحي حولي ركدا ... يراودن مني ما تريد نسائيا
وقد علمت عرسي مليكة، أنني ... أنا الليث، معدوا علي، وعاديا
وقد كنت نحار الجزور ومعمل ال ... مطي، وأمضي حيث لا حي ماضيا
وأنحر للشرب الكرام مطيتي ... وأصدع بين القينتين ردائيا
وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا ... لبيقا بتصريف القناة بنانيا
وعادية سوم الجراد، وزعتها ... بكفي وقد أنحوا إلي العواليا
كأني لم أركب جوادا ، ولم أقل ... لخيلي: كري نفسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزق الروي، ولم أقل ... لأيسار صدق: أعظموا ضوء ناريا

ومثل قول الأعرابي لصاحبه :

أقول لبوابي والسجن مغلق ... وقد لاح برق ما الذي تريان
فقالا نرى برقا يلوح وما الذي ... يشوقك من برق يلوح يمان
فقلت : افتحا لي الباب أنظر ساعة ... لعلي أرى البرق الذي تريان

(٣٢) من تلك القصيدة التي يقول فيها :

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ... بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه ... وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا مزار... ... ولكن الغضا ليس دانيا
تذكرت من يبكي علي فلم أجد ... سوى السيف والرمح الرديني باكيا
ولكن بأطراف السمينة نسوة ... عزيز عليهن العشية ما بيا

وهو في سجنه بسجستان الى الوطن ، ومثل هذا فعله الشاعر المسمى نصيب الأصغر(٣٢) ، وقد أكثر شعراء كثيرون في هذا الجانب نذكر منهم الشاعر ابن قطيفة ، الذي نفاه ابن الزبير فتذكر غربته وحن حنينا شديدا في قصيدته التي أولها :

أقرمني السلام ان جئت قومي ... وقليل لهم لدي السلام(٣٣)

ونذكر أرض الحبيبة عند شعراء الغزل من الوفرة بمكان ، وقضية النفي في الاطار الاسلامي قد كثرت ابتداء من عهد عمر بن الخطاب الذي ضرب وسجن وعزل وحد ونفى وكان في مقدمة الشعراء الذين نفوا الى حضوضي أبو محجن الثقفي(٣٦) ، وقد كان هذا العنف وراء توظيف الرمز والكناية توظيفا جديدا على حد ما فعل حميد بن ثور حين تغزل في

أقول لأصحابي : ارفعوني لأنني ... يقرّ بعيني أن سهيل بدا ليا
فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا ... برابية ، اني مقيم لياليا
يقولون : لا تبعد ! وهم يدفنونني ... وأين مكان البعد الا مكانيا
فيا صاحبي ، اما عرضت فبلغن ... بني مازن والريب ، الا تلاقيا
وعطّل قلوصي في الركاب ، فانها ... ستفلق أكبادا ، وتبكي بواكيا
بعيد ، غريب الدار ، ثاو بقفرة ... يد الدهر معروفا بأن لا تدانيا
أقلب طرفي حول رحلي فلا أرى ... به من عيون المؤنسات مراعيا
وبالرمل منا نسوة لو شهدنني ... بكين ، وفدّين الطبيب المداويا
وما كان عهد الرمل عندي وأهله ... ذميما ، ولا ودعت بالرمل قاليا
فمنهن أمي ، وابنتاها ، وخالتي ... وباكية أخرى تهيج البواكيا

انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق محمود شاكر ١/ ٣٥٣ ، وانظر تحليل د . سعد دعبيس لهذه القصيدة في العدد ١٣ من مجلة الشعر ، تكرار الرمل هنا أشبه برمز لتعلقه بوطنه ، ومثل هذا تكراره لكلمة الغضا ، فكلاهما رمز للوطن ، والشاعر يرى أن الوطن رمز للحياة ، أو هو الحياة ، لأنه رمز التداني والاجتماع والوصل واللقاء ، أما الغربة فهي رمز للموت والكآبة والفناء ، ومما يذكرنا به قول [illegible] أن يكتب على قبره هذين البيتين :

صلوا على قبري بالطريق وودعوا ... فليس لمن وارى التراب حبيب
ولا تدفنوني بالعراء فربما ... بكى إن رأى قبر الغريب غريب !

(٣٣) أول القصيدة :

ألا حيّ ليلى اذ ألمّ لمامها ... وكان مع القوم الأعادي كلامها

انظر دراسة في نص شعر أموي . د . عبده بدوي . العدد ١٣ من مجلة كلية الآداب والتربية بالكويت .

(٣٤) جاء في شعر بن طرخ الحميري . جمع وتقديم د . داود سلوم ص ١٩٤

دار سلمى بالخبت ذي الأطلال ... كيف نوم الأسير في الأغلال
أين مني السلام من بعد نأي ... فارجعي لي تحيتي وسؤالي
أين مني نجائبي وجيادي ... وغزالي سقى الإله غزالي
أين ، لا أين ، جنتي وسلاحي ... ومطايا تسربها لارتحالي
هدم الدهر عرشنا فتداعى ... فابتلينا لأن كل شيء بال
أم لعبنا حاجاتنا قبل الموت ... [illegible] الشواة والأكبال

وانظر الشعراء السود وخصائصهم الشعرية . د . عبده بدوي ص ١٥٦ .

(٣٥) الأغاني ١/ ٣٩ .

(٣٦) الأغاني ٢١/ ١٣٨ وهو القائل :

اذا مت فادفني الى أصل كرمة ... تروي عظامي بعد موتي عروقها
ولا تدفنني في الفلاة فانني ... أخاف اذا ما مت الا أذوقها

وقد ضرب عمر أبا شجرة وسجن الحطيئة ، وعزل النعمان بن عدي ، وحد أبا محجن ونفاه ، وقد حبس عثمان ضابىء بن الحارث البرجمي ، وحدّ علي الشاعر النجاشي .

شجرة وكان يقصد امرأة ، ولعل هذا كان وراء ما سمي « بأدب الحمام » الذي ظهر فجأة في العصر الأموي ، وبخاصة عند شعراء المدن ، ذلك لأن الحديث عن القطا كان هو الغالب على الشعر من قبل(٣٧) .

-٨-

فاذا جئنا الى العصر الحديث وجدنا كثرة كاثرة من الشعراء الذين حنوا الى وطنهم تحت وطأة ظاهرة « النفي السياسي » بصفة خاصة ، وذلك حين أجبر كثير من الشعراء على ترك الوطن على نحو ما نعرف من رفاعة بدوي رافع الطهطاوي الذي نفي الى السودان(٣٨) ، وعلى حد ما نعرف من هذه اللوعة الجزلة التي تقابلنا عند محمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه الى سيلان(٣٩) ، ومثل هذا نجده عند أحمد شوقي على حد ما نعرف مثلا من سينيته التي قال فيها :

وطني لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتني اليه في الخلد نفسي

وعلى حد ما نعرف من أندلسياته ، وهو القائل :

ياساكني مصر انا لا نزال على ... عهد الوفاء وان غبنا مقيمينا

(٣٧) تأمل قول حميد بن ثور في ديوانه بتحقيق الميمني :

وما هاج هذا الشوق الا حمامة ... دعت ساق حر ترحة وترنما
مطوقة طوقا وليس بحلية ... ولا ضرب صواغ بكفيه درهما

ولأبي فراس أكثر من وقفة ، ونحن لا ننسى ما قاله العباس بن الأحنف في حالة احتضاره ، كما جاء في النجوم الزاهرة ١٢٨/٢ ، ١٢٩ .

ولقد زاد الفؤاد شجى ... هاتف يبكي على فننه
شفه ما شفني فبكى ... كلنا يبكي على سكنه

وما قاله الحسن بن عبدالله المعروف بالبندنيجي الذي رأى حمامة تنوح بباب الطاق ببغداد ، فأبكاها بحسناء مرهم ، وأنطقها وقال قصيدته المشهورة التي أولها :

تباعدت مطوقة بباب الطاق ... فجرت سوابق دمعي المهراق

(٣٨) تأمل قوله « من طبع الأحرار اعزاز الحنين الى الأوطان ، وموطن الانسان على الدوام محبوب ، ومنشؤه مألوف له مرغوب » وقوله « فلا زلت أتشوق الى وطني الخصوصي ، وأتشوف والتطلع الى أخباره السارة وأسرف ، ولا أساوي بغيطها الخصبة سواها في القيام بالحقوق والتزام ملواها » ، وقوله « حب الأوطان من عظم الحسب وكرم الأدب لبني جنوادنا ... لا سيما اذا كان الوطن منبت العز والسعادة » ... وهو يطلق على مصر « سلطانة المدن ورئيسة بلاد الدنيا » ، انظر مقدمة وطنية مصر . بولاق ١٢٨٣هـ ، الأعمال الكاملة لرفاعة . د. محمد عمارة ٢٥٦/١ ، تلخيص الابريز ٢٠٣ وقد قال وهو في باريس :

[illegible] ... [illegible]
لو شاهدت عيناي ناظر نيلها ... لم ترد بمعنى الشمال أحزاني
ولذن حقت بأن مصر جنة ... وقطوفها للفائزين دواني
والنيل كوثرها الشهي شرابه ... [illegible]

(٣٩) على نحو ما نعرف مثلا من قصائده التي أولها :

[illegible] ... [illegible]
(و) لبيك يا داعي الأشواق من داعي ... أسمعت قلبي وان أخطأت أسماعي
(و) هل من طبيب لداء الحب أو راقي ... يشفي عليلا أخا حزن وإيراق ؟
(و) أسلة سيف ، أم عقيقة بارق ... أضاءت لنا وهنا سماوة بارق
(و) أين أيام لذتي وشبابي ... أتراها تعود بعد الذهاب
(و) لكل دمع جرى من مقلة سبب ... وكيف يملك دمع العين مكتئب

ديوان البارودي ، ضبط علي الجارم ومحمد شفيق معروف ، جـ٢ ص ١٤٥ ، ٢٢٥ ، ٣٨٣ ، وانظر ما جاء في الجزء الأول ص ٤٠ ، ٤٧ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٤ وقد كتب الدكتور محمد حسين هيكل في المقدمة طبعة القاهرة فقال : وكانت رية الشعر تتم البراء ، مدت اليه [illegible] ، وألهمته أبلغ آياتها يوقعها عليها ليصعد في أغانيها كربة نفسه ، وهم قلبه ، براجعه الحنين الى الوطن فيذكر الذي ويصور الوطن أروع صورة في أبرع عبارة ، ويثور على الحنين الى الوطن فيلمس مصر ويهيج نائها .

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم ... شيئا نبل به أحشاء صادينا
كل المناهل بعد النيل آسنة ... ما أبعد النيل الا عن أمانينا(٤٠)

وقريب من هذا نجده عند خليل مطران ، وولي الدين يكن ، وتأمل قول عبدالمحسن الكاظمي :

تشد الرحل من بلد لأخرى ... وما لمناك من بلد نصيب
وفي مصر أراك وأنت لاه ... وقلبك في العراق جوى يذوب
وأصبو للحمى بجميع قلبي ... كذا فليصب للوطن الغريب !

ونحن لا ننسى حنين المهجريين المشتعل الى أوطانهم في عالمهم الغريب ، وحنين السودانيين اليائس حين يرو أنفسهم معزولين في عدد من بلدان العالم ، أما الشعر الفلسطيني ، فهو يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحلم بالوطن المفقود ، ومحاولة لاثبات ملكية أشياء كثيرة حتى لا تضيع في غمار الزمن ، واكتفاء برؤية أي شيء يجيء من الوطن ، ومن أبدع في هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر :

لكأن في عينيك بعض اللمح من وطني
لو قشة مما يرف ببيدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو قشة بيد ، ومرقة سوسن بيد !

. . ولعل أحدا في الشعر المعاصر لم يحترق بالغربة كما احترق الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فله دواوين كاملة في هذا مثل (أشعار في المنفى) ، وهو يذكر أشياء كثيرة في الوطن ، ويركز بصفة خاصة على والده ، وزوجه ، وشوارع بغداد ، وولديه علي وسعيد ، وقبرة ، وليلة مقمرة ، والنخيل ، وبغداد ، وحين يكاد ينفجر قلبه ، يصرخ قائلا « أعدني الى وطني » :

إلهي . . . أعدني الى وطني عندليب
على جنح غيمه
على ضوءنجمه
. . أعدني فلّه
ترف على صدر نبع وتلّه
. . إلهي أعدني الى وطني عندليب

كما أنه كانت للغربة بدر شاكر السياب مرارة خاصة ، ذلك لأنها تتصل بعجز الانسان أمام القوى القاهرة ، وأمام

(٤٠) الشوقيات ٢/ ٢٤٤ ، ١٠٤ وانظر قصيدته التي عنوانها أخت أمية ص ١٠٣ .

توديع الانسان لأجزاء تموت تباعا في جسمه ونفسه ، ومن هنا لا يملك الا النواح المدمر ، والأمل اليائس[٤١] ، وغربة أحمد عبد المعطي حجازي من باريس تبدو مشوقة ، ذلك لأنه يصمم على أن يعيشها حتى لو هلك وتحت الرذاذ

---

(٤١) من بيته أرحلة الغربة والكآبة من روما ، ذاكرا أنه يبكي على وطنه من غربته ويحن على ذكراه ، ويرى القصيدة وهي احتجاج بقلم الانسان وهم الله في الوطن ، وضغط القلم الشرقي عليه ، وقد كتبها عام ١٩٦١ وختمها بقوله : سأمشي غيرك في شمس ، يقال ويفرح الانفرس ... ثم نراه غريبا في ثلاث مدن هي لندن وباريس والكويت ، وهو يصرخ صراخا عاليا في لندن لأنه عرف حقيقة مرضه ، ومن ثم نراه في عام ١٩٦٢ يكتب العديد من القصائد في حنه في الغربة وقد كانت حياته ، وقلبه ، على زوجه وأولاده وأمه الميتة وقريته بصفة خاصة والوطن بصفة عامة ، وحين « يوصي » نراه يقول :

ان مت يا وطني فقبر في مقابرك الكئيبة
أقصى مناي ، وإن سلمت فإن كوخا في الحقول
هو ما أريد من الحياة ، فدى صحاراك الرحيبة
أرياض لندن والدروب ولا أصابيك الخصيبة

وحين لا يظل في العودة يقول :

إن يكتب الله لي العودة إلى العراق
فسوف ألثم الثرى ، أعانق الشجر
أصيح بالبشر
« يا أرج الجنة ، يا إخوة ، يا رفاق ،
الحسن البصري جاب أرض واق واق
فما رأى أحسن عيشا منه في العراق »
وأكبر العراق : ليت القمر الغريب
من أكل العراق يرتمي على : آه يا إمي
أما لست وجه هلالا ؟ أنا الغريب
يكفيه لو لست هلالا إن النار
ملك ضياء عن شباك الأب الكئيب
وسن منه الفجر والشمس
.. يا أطول الليل ، وأقسى حدة السهر
ومنيته الدموع بلا قمر ص ٢٩٩

ولقد كان يتابع السياسة في وطنه ، ويحلل لمصرع عبد الكريم قاسم ص ٣٠٩ وحنينه من باريس لوطنه حنين جارف ، ذلك أنه من جانب آخر كان انسانا عاشرا ، ولقد كان تعصبه أساسا بزوجة تركت له زهورا في زهرية ، وأقسا ، إلى اللقاء ، أثواني قصيدة ليلة في باريس ص ٦٦١ ، وفي قصائده التي كتبها من الكويت كان له امرأة أنه لا أمل في شفائه من المرض ، ومن هنا صرخ :

واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق ص ٣٣٣

وطلب الموت ص ٧٠٦

أليس يكفي أيها الاله
أن الفناء غاية الحياة
.. عالمك الرقيق ، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا إله !

الدفء »(٤٢) ، وحين يصادف جرحى الحرب في باريس يذكرهم بأن المدن الأجنبية قاتلة ، وبأن الغرباء فيها في حاجة الى أقدامهم وأذرعهم ، وبالرغم من حزنه عليهم الا أنه سيبقى على الرغم من أنه « سيدخل في الليل لحده » ثم ان الأشياء المصرية قد بدأت في الشحوب كما في قصيدة سفر . وفي الحقيقة تراه يفقد ماضيه ، ويعاني من أجل التعود على القناع البديل :

دائما سنظل نتأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل

وقد يلجأ الشاعر الى حلم اليقظة لمحمد الفيتوري في ديوانه البطل والثورة والمشنقة :

أحلم أني لقيته
وأننا تعانقنا معا
وأنني غفوت في قصر النعاس الخشن
هنيهة على ذراع وطني

وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود ، على نحو ما فعل محمد أبو دومة في بودابست :

ـ اني أتحول كل مساء
ـ تتحول ؟
ـ أتحول ورقة بردي
أغمس شوقي في نهر الأسفار
وأكتب فوق ضلوعي لأميرة سرى
أنقش أياما وحكايات
أنسج من نبض اللهفة مظروفا ، وأخبىء نفسي فيه
ـ وماذا بعد ؟
ـ أستعطف عزم الريح لترفعها لحبيبي !

---

(٤٢) كائنات مملكة الليل . أحمد عبدالمعطي حجازي ، ويقول فيه :
أنت قاتلة
وأنا مجرم
أتأمل في صفحة السّين وجهي
مبتسما دائما
.. أنت قاتلة
تبحثين عن الحب ، لكني
ألقى أثرا ضائعا
كان لابد أن نلتقي في صباي
إذن
لصفعتك حتى الجنون ،
وكنا رحلنا معا !

.. ولعل المتنبي كان أروع من قهر الغربة في الشعر العربي ، على نحو ما نعرف مثلا من حنينه الى دمشق حين رأى نفسه في جنة من جنات الدنيا بأرض فارس ، فمع أنه كان مسحورا بجمال الطبيعة ، ورسم لها أكثر من لوحة خالدة ، الا أنه سرعان ما ذكر على وجه الخصوص « دمشق » .

مغاني الشعب طيبا في المغاني ... بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربيّ فيها ... غريب الوجه واليد واللسان
.. ولو كانت دمشق ثنى عناني ... لبيق الثرد صيني الجفان
يقول بشعب بوّان حصاني ... : أعن هذا يسار الى الطعان ؟

وفي الشعر الديني نجد هجرة الى الأماكن المقدسة ، ومحاولة للعيش في هذا الزمان الروحي ، فاذا دخلنا عالم الصوفية وجدنا تعطيلا للزمان والمكان ، ووجدنا من يقول للبسطامي : انه يمشي على الماء والهواء ، ويأتي مكة طائرا ، فيشطح في الرد عليه : المؤمن أكبر على الله من التراب ، فالغراب يفعل هذا ، كما يقول : المؤمن الجيد تجيئه مكة ، وتطوف حوله ، وترجع ، ولا يشعر به أحد كأنه أخذ ، ودواوينهم مليئة بمثل هذا الشطح على نحو ما نعرف بصفة خاصة من أعمال السهروردي والحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض .

-٩-

واذا كنا نجد في الشعر نوعا من الغربة البسيطة داخل الوطن ، على نحو ما نعرف من شعر المفارقة القديم حيث كان الشاعر ينتقل من نجع الى نجع ومن البادية الى المدينة ، فان الأجيال الحديثة عرفت هذا حين تركت القرية الى المدينة ، نرى هذا في الحديث عن « جيكور » للشاعر السياب حين كتب في البصرة وفي بغداد ، ونرى هذا في تذكرات صلاح عبدالصبور لقريته في الشرقية ، كما نراه بصورة أوضح وأعمق عند محمد عبدالمعطي الهمشري حين قدم ترجمة ذاتية للريف الذي خرج منه ، وعند أحمد عبدالمعطي حجازي الذي كان يتصور نفسه دائما يعود الى الصرية ، والذي كان لا يكف عن ذكر خضرتها وساحتها ، ويقيم مقارنة بين ناسها وناس المدينة :

ـ ياعم من أين الطريق ؟
أين طريق السيدة ؟
ـ أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بني
قال ولم ينظر اليّ
وسرت يا ليل المدينة
أجرّ ساقي المجهده ، للسيده
بلا نقود جائع حتى العياء

وما أكثر هذا عند شعراء السودان ، وقد نجد الاحساس بالغربة الآن عند العرب المغتربين في العالم العربي ، ولكن الظاهرة العامة ان الاحساس بالغربة هذا سرعان ما يتضاءل ، ويضيع ، وبخاصة عند الشعراء المحسوبين على القومية العربية ، فهم يرون أن العالم العربي قرية واحدة ، وأنهم جزء من هذا العالم الذي ينتقلون اليه .

ـ ١٠ ـ

اذا كان هذا الحنين غارقا في الألم لبعد الشاعر عن وطنه ، فان هناك جانبا من الشعر يقال عن البعد ولكنه مليء بالمرح والسعادة على حد ما نعرف من أعمال علي محمود طه ، وكلنا يعرف « أغنية الجندول » في « كرنفال فينسيا » :

قال : من أين ؟ وأصغى ورنا ... قلت من مصر غريب ههنا
قال : ان كنت غريبا فأنا ... لم تكن فينيسيا لي موطنا
قلت ـ والنشوة تسري في لساني ـ ... : هاجت الذكرى فأين الهرمان
أين وادي السحر صداح المغان ... أين ماء النيل ؟ أين الضفتان

آه لو كنت معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم اثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كليوبتره .

ومثل هذه النغمة نجدها عند صالح جودت حين راح يفخر على فتاة أجنبية بأنه من بلاد عريقة ثم انطلق يصف بلاده ، وعند نزار قباني في محاوراته لأسبانية في قصر الحمراء ، وعند عمر ابو ريشة في تطوافه بكثير من مدن العالم ، الى حد عشق الغربة ، على نحو قوله في قصيدة الغربة :

يا غربتي لا تطلقي أسري ... لم يبق لي في العمر ما يغري

وعند هلال ناجي حين ساح في بعض المدن الأوربية كما في ديوانه « سفر على الدانوب » ولقد عمق نزار قباني هذه الظاهرة ولونها وموسقها بأكثر مما يطيق الشعر ، وبخاصة في ديوانه الأخير[٤٣] الذي اهتم فيه بعربيات عصريات في الخارج ، على نحو ما نعرف من قصيدته فاطمة في الريف البريطاني التي نراها توصيه بأن يمسك يدها كي لا يضيع ونراه محتفظا بخصائصه العربية :

لندن تمطرني ثلجا ، وأبقى باشتهائي بدويا
لندن تمنحني كل الثقافات ، وأبقى بجنوني عربيا
. . لم ير الريف البريطاني من قبلك
عينين تقولان كلاما عربيا !

وهو ـ في نشوته بفاطمة ـ لا يغفل عن واقع العالم العربي ، على نحو قوله في « مع فاطمة في قطار الجنون » :

اني أعرف معنى أن يكون المرء في حالة عشق خلف أسوار الزمان العربي
وأنا أعرف معنى أن يبوح المرء . .
أو يهمس . . أو ينطق . . في هذا الزمان العربي

(٤٣) الحب لا يقف على الضوء الأحمر .

وأنا أعرف معنى أن تكون امرأتي . .
رغم ارهاب الزمان العربي !
فأنا تطلبني الشرطة للتحقيق في ألوان عينيك . .
وفيها تحت قمصاني

المهم أنه يعطي حبيبته فاطمة ملامح وخصائص عربية حتى لتبدو صورة للوطن ، فكحلها حجازي ، وهي تتكسر كفتافيت الياقوت ، ويتصالح في عينيها الضوء والعتمة ، ولها شعر غجري ، وشفتان ممتلئتان كحق فاكهة ، وعينان تقطران العسل الأسود ، وشفة سفلى تنقّط الشعر ، وحلق طويل برن كناقوس كنيسة ، ثم انها عصفورة قادمة من المياه الدافئة ، وسمكة تتكلم العربية ، وتتهجّى كلمات الحب باللغة الفرنسية .

- ١١ -

من الملاحظ أن التراث العربي كان تشخيصه سلبيا حين تكلم عن الغربة ، وعن وحدة الانسان في هذه الغربة ، فنحن لا ننسى قول ابن قتيبة في تأويل شكل القرآن « . . من انفرد فكّر ، وتوهم ، واستوحش ، وتخيّل ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع » ولا قول الجاحظ « . . واذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورته الكبيرة ، وارتاب ، وتفرّق ذهنه ، وانتقضت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع »[٤٤]

والملاحظة العامة أن هذا الخوف اذا كان قد عرف طريقه الى الانسان العربي القديم الذي كتب عليه الترحّل والهجرة بل وأصبح يؤرخ بالهجرة ، باعتبارها أهم حدث اسلامي ، فان هذا الخوف قد تعمّق بعد ذلك حين أخذ له أبعادا أكبر من مجرد الخروج الحسّي من الوطن ، ذلك حين كان يحسّ البعض أن الوطن قد استلب منه حتى ولو كان يعيش داخله ، وان كنا نلاحظ أن هناك أصواتا قليلة مخالفة لهذا الخط الرئيسي كانت تدعو الى عدم التجذّر ، والى الحركة على خطوط الطول والعرض بالعالم[٤٥]

. . وعلى كل فاذا أردنا التّعرف على ظاهرة الغربة والحنين الى الوطن في ضوء ما يراه المحدثون نجد اختلافا بين النظرتين ، فهناك من يقول : ان الحنين الى الوطن يتولد أساسا من خلل في الخيال عند الانسان ، وهو ينتج عادة من اتجاه العصارة العصبية في اتجاه واحد بعينه في المخ ، ومن ثم لا تتولّد من جراء ذلك الا فكرة واحدة بعينها ، وهي الرّغبة في العودة الى الوطن ، والحنين الدائم للعودة ، وفي ضوء هذا يراه البعض « مرضا ريفيا » يتمكّن من الانسان حتى يجد نفسه عائدا للعيش في ظلاله . ويتحقّق هذا أروع ما يكون التحقق عند الذين أبعدوا ظلما عن الوطن . وهناك نظرة

(٤٤) انظر مشكل تأويل القرآن ٨٧ ، والحيوان ٦/ ٢٥٠ ، ومخطوط الرقة والبكاء لموفق الدين عبدالله بن أحمد بن محمد بن قدامة المقدسي ٥٤١ - ٦٢٠هـ ـ المخطوطات المصورة بمكتبة المخطوطات بجامعة الكويت .

(٤٥) للامام الشافعي شعر في هذا ، ومثل هذا قول الشاعر مبرّز :

قلقلْ ركابك في الفلا ودع الغواني للقصور
فمحالفو أوطانهم أمثال سكان القبور

ومثلها بالذكرى يقول الشاعر العراقي عبدالغني الجميل :

دع العراق وما فيه تساكنه وارحل وحقّ تمام القوم تأويه
ولا تقل وطني فيه ولا سكني ما آفة المرء الا حب ثاويه

وعلى هذا تجده عند العراقيّين عبدالغفار الأخرس وعبدالحميد الشاوي ، وتجده عند المصري عبدالمنعم المصري ، واللبناني ناصيف اليازجي ، والشامي حليم دموس .

تقول بأنه مرض محبّب للذات ، وكثير من الشعراء ، يؤجّجون هذا الجانب ليشتعل الشعر عندهم ، على أن صورة « المكان » لا تكون هي الملمح الرئيسي في عملية التذكر ، ذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر أساسا هو فيض ذكرياته عن طفولته ، وعن شبابه الذي عاشه في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حب ذهب ولكن ما زالت له بقايا داخل النّفس ـ وعلى حدّ تعبير الشاعر نصيب الأكبر له « عقابيل » ـ والملاحظة العامة أن الانسان حين يتحقق له هذا الحلم ، وحين يتمكن من العودة تطير الأخيلة ، وتجفّ الرؤى العذبة ، ويصبح محاصرا بواقع غليظ جهم ، فبعد أن كان يقول كأشجع السُّلمي :

ومغترب يشتهي ليله	فنونا ومقلته تدمع
يؤرّقه نأيه في البلا	د فما يستقر به مضجع
اذا الليل ألبسه ثوبه	تقلّب فيه فتى موجع

نراه يتألم بعد العودة كقول أبي العلاء :

يا لهف نفسي على أني رجعت الى	أرض الشآم ولم أهلك ببغدادا
اذا رأيت أمورا لا توافقني	قلت : الإياب الى الأوطان أدّى ذا

وهناك من يذكر أن الحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباط بظاهرة التذكّر ، ومن ثم فان حاسّة السّمع يكون لها دور هام في هذا المجال ، فصوت المرأة مثلا يصبح أروع من ملامحها ، وعلى كل فحاسّة السمع ـ وهي مرهفة عند الانسان العربي والصحراوي على وجه الخصوص ـ تهب الحساسية والشاعرية للأماكن والأشياء .

وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره علاقة حميمة توجد عند الانسان ، وتستمر بوجود الأبويين ، وبالمراحل الأولى للنمو الشخصي ، وقد يكمن عند الانسان ، ويظهر فجأة على نحو ما هو معروف من أن بعض الشعراء يحاول الاحتفاظ بمواقف طفولية بعينها ، ثم يفجرها في عدد المواقف .

ومهما يكمن من شيء ، فقد قيل عنه انه مرض ريفي ، ومرض عبث ، ومرض نفسي ، وأنه كثيرا ما يكون الحرمان الاجتماعي وراء العديد من ظواهره . ومن المعروف أن الانسان الحر هو الانسان الذي يتصرف بكامل اختياره في المكان والزمان والموقف ، وأن الغريب لا يملك هذا ، وأنه سيظل دائما على احساس « بالانفصام » عن المحيط الذي حوله[٤٦] وفي ضوء هذا يتحقّق القول بأن الغربة محنة

- ١٢ -

. . كان من الطّبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة ، ذلك لأنها لم تكن حادثا عارضا ، وانما كانت حادثا موجعا في كثير من الأحيان ، وبخاصة حين كان الشاعر يضطر الى الغربة اضطرارا . ولعلّ أوّل شيء بارز يقابلنا في هذا

(٤٦) راجع مجلة مواقف ، العدد السابع ، مايو ١٩٦٨ ص ٤١-٥٣ ، وانظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د . احسان عباس سلسلة عالم المعرفة ص ١١١ ، والأدب وقيم الحياة المعاصرة ، د . محمد زكي العشماوي ٤٧ وما بعدها .

الاتجاه هو استبدال المطلع الطللي عند بعضهم بقضية الحنين الى الوطن ، وقد رأينا هذا يكثر ابتداء من شعراء الفتوح الأسلامية المبكرة ، على حدّ قول واحد منهم :

خليلي هل بالشام عين حزينة
تبكي على نجد لعلّي أعينها
وهل بائع نفسا بنفس أو الأسى
إليها ، فأخلاها بذاك حنينها
وأسلمنا الباكون الا حمامة
مطوقة قد بان عنها قرينها
تجاوبها أخرى على خيزرانة
يكاد يدنّيها من الأرض لينها[47]

وقد ظهر هذا بصفة خاصة عند أبي فراس في أسره ، والصّمة بن عبدالله القشيري في بلاد فارس . ولما كان الانسان العربي يهرب من الشكوى عادة ، فإنه كان يتعامل مع من يبكي ويشكو عنه ، وقد يكون ما يتعامل معه قناعا . وبصفة عامة فقد كان الأقرب إليه هو إلقاء الهم في الغربة على الناقة كقول الفرزدق :

وليلة بتنا دون حسان نبّهت
هجودا ، وهيا كالحنيّات ضمّرا
بكت ناقتي ليلا فهاج بكاؤها
فؤادا الى أهل الوديعة أصورا
وحنّت حنينا منكرا هيجت به
على ذي هوى من شوقه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى
وناهي جمان العين أن يتحدّرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي
وان هي حنّت كنت بالشوق أعذرا

وكقوله :

تحنّ بزوراء المدينة ناقتي
حنين عجول تبتغي البوّ رائم[48]

---

(٤٧) شعر الفتوح الاسلامية . د . نعمان القاضي ص ٢٥٧ .
(٤٨) الحنيات : القسيّ . الوديعة : مكان . أصور : أميل ديوانه ١/٣٥٥، ٢/٣٠٧ .

وكقول جرير :

تحنّ قلوصي بعد هدء وهاجها
وميض على ذات السلاسل لامع(٤٩)

وكقول ذو الرمة :

تحن الى الدهنا بخفان ناقتي
وأين الهوى من صوتها المترنم ؟(٥٠)

وقد يكون المعادل للوطن نخلة كقول عوف بن مالك التميمي :

أيا نخلة دون العذيب بتلعة
سقيت الغوادي المدجنات من النخل

وقول آخر :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس
وبين العذيب لا يجاورك النخل

ونحن لا ننسى قول عبد الرحمن الداخل في الأندلس :

تبدّت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل

فالنخلة كانت رمزا وتجسيا ، وتذكيرا بالوطن البعيد .

واذا كان شعر الغربة المكانية قد صاحب الانسان في بعض مواقفه ، وكان وراء الشعراء العذريين بصفة خاصة ، ووراء ما يسمى « أدب الحمام » و « أدب الغرباء » ، فان الملاحظ أنه كثر كثرة شديدة مع حركة الأحياء في الشعر العربي ، بعد أن تعمّقت مفاهيمه . ذلك لأن القسمة الرئيسة في وجة الأحياء كانت العودة الى روعة الماضي ، وبخاصة الموضوعات المشتعلة فيه . ثم انه سائر في ازدهاره حتى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كانت المرحلة الرومانسية تشكل الملامح الرئيسة في هذه الفترة ، التي كانت تمثل مرحلة مخاض حادة بين الرومانسية والواقعية ، بمعنى أنه كانت هناك مرحلة هجرة من تيار الى تيار ، ومن ثم كان ذبول هذا النوع من الشعر الرومانسي في ضوء ظاهرة التكيّف الاجتماعي الذي أعطى القصيدة نوعا من الصلابة ، وصرامة القالب ، وتعقيل العواطف ، وحيث أصبح الشاعر يتعامل مع الفعل أكثر من التعامل مع الانفعال ، وحيث أخذت بذور الدراما تنمو في العديد من القصائد ، وتغلب الجوانب الموضوعية على الجوانب الذاتية ، وبعبارة واضحة كان ظهور الصّراع في القصائد الجديدة .

---

(٤٩) ديوان ص ٢٩٠ .

(٥٠) ديوانه ص ٧٠٩ .

وقد كان يمكن القول بأن شعر الغربة والحنين لن يحتل مساحة كبيرة في الشعر الحديث، ذلك لان دواعيه قلّت في الشعر العربي. ولكن الملاحظ انه ظهرت زهور بديلة في حديقة الشعر العربي، تتمثل أساسا فيما يمكن أن يسمى «شعر النفي» سواء أكان النفي للشاعر طوعا أو كرها، خاصة وأننا رأينا عددا من الشعراء مبعدين عن أوطانهم، وعن أنفسهم، ومن الطبيعي أنهم من خلال عملية النّفي يأخذون من الينابيع التي يعتمد عليها شعر الغربة والحنين، ولأنهم يصيحون في مواجهة أوطان مفقودة، وطمأنينة ضائعة، ومن ثم نراهم يركزّون على التّعامل مع المواقف الطفولية، والجوانب الباسمة التي مرت ولن تعود، ووسيلتهم الى ذلك المناجاة، وفي الوقت نفسه نراهم متمزّقين، ومكروبين، ومحزونين، ومضطربي الأحاسيس والدوافع .. ومن الطبيعي أن هذا ينعكس على الأداة، فنرى جيشانا، وتداعيا، ورقة مفرطة، وانفعالات زائدة، ومن الطّبيعي كذلك أن هذا يبعد الشاعر عن الجزالة وعن التماسك، ويجعله يركز على الموسيقى أكثر من الصّورة، ذلك أن الشاعر أصبح يتعامل مع شيء مجرد هو «غياب الوطن»، ولأن الموسيقى لا تتعامل أساسا مع الشيء المحسوس[41]، ثم ان الموسيقى هنا ـ بالعديد من الايقاعات وتدرجاتها ـ تتفق مع حالات الارتياب، وتفريق الذهن، وبطء الزّمن، واهتزاز المكان، والميل الى النّجوى، بالاضافة الى «انتقاض الاخلاط» على حدّ تعبير الجاحظ، فاذا جئنا الى التشكيل بالصّور في هذا الشعر، وجدنا أن الصّورة الى حد ما ـ على غير عادة الشعر العربي ـ تبتعد عن التحديد، وابراز المحسوس، والوصف، والّلون .. المهم أن الصّور هنا ليست مجرد صور جمالية لها علاقات هندسية، ذلك لأن علاقاتها قبل أي شيء علاقات نفسية، ثم ان وضعها الطبيعي أنها «في القصيدة، وليست «على» القصيدة ـ ومن الطبيعي أنها تأخذ مكوناتها من شمولية الموقف، وحتى حين يكون التعامل في المقام الأول مع الصّورة ـ وليس الموسيقى ـ فان الملاحظ أننا نرى صورا محزونة ومشتتة ومأساوية، وذات صلة حميمة بالموسيقى، ونحن لا ننسى هنا التفات البلاغيين الى أن مواقف الرّحيل تتكون من صور حزينة[42] فالأخطل مثلا يربط بين المرتحل وبين المصلوب والمثلات:

كـأنـه عـاشـق قـد مـدّ صفحته
يـوم الـرّحـيـل الى تـوديـع مـرتحل
أو قـائـم من نـحـاس فيـه لـوثـته
مـواصـل لـتمطـيـه من الـكـسـل

وابن المعتز لا ينسى التّركيز على عملية الخوف في لحظات التوديع فيقول:

أشـرن عـلى خـوف بـأغـصـان فضّـة
مـقـوّمـة أثـمـارهـن عـقـيـق

ومثل هذا نجده عند الشاعر الأسود نصيب الأكبر .. ومما ساعد على هذا التفاقم الزائد الذي قد يخلخل البناء في بعض القصائد، والذي يرفع درجة الايقاع، ثم انهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العدمية كالفراق

---

(٤١) نرى هذا بصفة خاصة في شعر المهجريين، كما أن الرقة المفرطة والحسرات والأحاسيس الفائضة، والانفجار العاطفي يغطي مساحات كبيرة من الشعر العربي.
(٤٢) أسرار البلاغة لعبدالقاهر ١٧٦ ـ ١٧٩.

والحرمان والمرض والموت ، فهم ينطلقون أساسا من مرتكزات مأساوية تجيء في مقدمتها « فقد شيء » وكما أن هذا يتطلّب التعامل مع رموز بعينها كالقطا والحمام والبرق والريح ـ وكلها رموز تدل على المفارقة ـ فانه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة . فعدم التماسك يؤدي الى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام ، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة ، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئا طبيعيا ـ وأظهر ما يكون هذا في القافية ـ وفي الوقت نفسه نرى اهتماما بظاهرة التنغيم في ضوء أنها قرينة للمعنى النحوي ، ذلك لأن ايقاع الجملة يؤثر في معناها مع الاحتفاظ بكل جزئية من جزئياتها ، فهي للاستفهام ان ألقيت في نغمة تساؤل ، وهي للتعجب ان ألقيت على هيئة التعجب ، وهي للنفي ان سيقت في نغمة الانكار ، ثم ان وراء هذا ما يسمى بلغة الجسم أو علم الكينات (Kinesics)ولكل شعب حركاته الجسمية ، وكثير من نصوص الحنين تساعد على هذا ، ذلك لأن هذا الانسان مشحون بالتوتر ، ومن ثم فانه يكون كثير الحركة ، والاشارة . .

ثم ان هذا الشعر لما كان متفجرا وذاتيا فان الغالب عليه عدم التّعامل مع الجزالة ، ذلك لأن الشاعر الغريب كان يرسل نفسه إرسالا ، وكان لا يقف كثيرا عند التماسك الكثف المسمّى بالجزالة ، أو التّعامل مع الزّخارف والبديع الذي كان يتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية والفراغ ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموما ومسكونا بالتّوتر ، ومتعاملا مع الانفعال ، ومستطارا على حد قول ابن مفرغ الحميري (ت عام ٦٩) تقريبا :

سما برق الجمانة فاستطارا
لعل البرق ذاك يحور نارا

ولما كان في هذا العالم البائس يحتاج إلى من يكلّمه ، فانه كان يخلق أشياء يكلمها وقد يكون هذا الشيء « داراً كقول جميل :

أهاجتك المنازل والطلول
عفون وخفّ منهن الحمول
أسائل دار بثينة : أين حلّت
كأنّ الدار تفهم ما أقول ؟

أو ناقة كقول الراعي النميري :

وحنّت الى أرض العراق حمولتي
وما قيظ أجواف العراق بطائل
فقلت لها : لا تجزعي وتربّصي
من الله سيبا انه ذو نوافل
كلي الحمض بعد المقحمين ، ورازمي
الى قابل ثم اعذري بعد قابل

وبصفة عامة فيا يحكم الموقف في هذا الشعر أنه تعبير عن عاطفة من أجل العاطفة ، وكثيرا ما كان استشفاء من ألم مثار ، ومع أنه كان يمكن أن يتحول الى اضاءة للعالم ، الا أنه وقف عند اضاءة النفس المعذّبة بالبعد .

وما يهمنا من هذا كلّه هو الميل الى الأخذ بأسلوب الحوار المبسط ، فهو قد يكلم نفسه ، وقد يكلم الآخرين كالحيوانات والطيور ، ومن ثم فان هذا الأسلوب الحواري أعطى للشعر نوعا من الحيوية والفاعلية ، على أن هذا النوع من الشعر كان يمكن أن يكون أكثر حيوية ودهشة ، لو كان متعاملا مع عنصر الصراع ، ذلك لأنه في الغالب ـ كالحال في الشعر العربي ـ يقف عند حدّ المواساة ، والمشاركة في البكاء ، والوصف من خارج المشهد ، وفي ضوء هذا تظلّ القصيدة العربية ـ وبخاصة ما يتصل منها بشعر الغربة والحنين ـ معتمدة أكثر ما تعتمد على عناصر السّرد والنجوى والوصف ، وبعيدة عن المعمار المتصاعد شيئا فشيئا ، الى ما يمكن أن يسمى بالذّروة ، أو ما يمكن أن يسمّى بالبسط القصصي والعرض الدرامي . صحيح أننا نجد في بعض القصائد رموزا ، واقتباسا ورؤى وواقعا معاشا ، ومغامرات وجودية ولغوية ، الا أن كل هذا لا ينهض كل النّهوض بالقصيدة المعاصرة ، ذلك لأنه كثيرا ما يكون زهورا صناعية موضوعة على جسد القصيدة ، ولعلّ مما يدل على هذا أن الشاعر عادة لا يقول لنا شيئا عن حكاية غربته ، وعن دوافعها ، ذلك لأن ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويناجي لأنه انسان مستطار ، وهو لا يفجر هذه القضايا تفجيرا ، ولا يلجأ الى التركيب ذلك لأنه يعزف على وتر واحد .

وبصفة عامة فشعر الغربة في جملته تتكرر فيه المواقف ـ بل الموقف الواحد ـ والتداعيات ، والمفردات ، والصّور ، ثم ان الموسيقى تكاد تكون واحدة ، فهو عادة لا يتعامل مع كل البحور ، وانما يتعامل مع ما يمكن أن يسمى بالبحور التي تساعد على الشجي كالبسيط ، أو المترعة بالموسيقى كالبحور ذات التفعيلة الواحدة ، بالاضافة الى ما يسمّى بالقوافي الغنية المطلقة ، وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة لأن الكسر يساعد على الشكوى والأنين والانكسار ، والقصائد عادة ليست طويلة لأنها مجرد نفثات للمستطار ، أو مجرد وصف للذين يعيشون تجاربهم من الخارج .

. . المهم أنه كان من قدر الانسان العربي الاهتمام « بالمكان المفقود » على الحقيقة وعلى المجاز . ففي الماضي كان « الطلل » رمزا لعالم مفقود ، وزمان ضائع يحاول الشاعر أن يتشبث بها ما وسعه التشبث ، ولقد كان هذا سرا وراء استمرارية الحديث عن الطّلل في كل العصور ، واذا كان هذا واضحا في الشعر المعاصر عن طريق رموزه وأساطيره ، فالطلل قد يكون رمزا لشيخوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها ، ولضياع شيء لابد منه ، ويقابل أسطوريا بأسطورة طائر الفينيق الذي يكثر الحديث عنها الشعراء المعاصرون ، والتي تبدأ بأنه يحرق نفسه أي أنه يتحوّل الى طلل ، ثم يقوم ـ تماما ، كما يعقب الحديث عن الطلل الحديث عن الغزل ـ بالاضافة الى تشابه بين الرحلة القديمة والرحلة الحديثة عند الانسان .

ولأمر ما لم يقف الشاعر عادة على المكان العامر ، ذلك لأن المكان المفقود كان رمزا عند الكثيرين للجزيرة العربية ، أو بعبارة أخرى للنّقاء الأول الذي غادروه حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض ، كما كان رمزا لعالم علوي ـ على نحو ما نعرف من شعراء الصوفية ـ ثم أخذ بعد ذلك أشكالا عدة رأيناها عند الشعراء الغرباء الذين

يمكن القول بأنهم يمثلون قسمة واضحة في وجه الشعر العربي في كل العصور ، والذين رأينا لهم « حضورا » واضحا في كل العصور ، ومع أن هناك من يتنبأ بانتهاء هذا الشعر في ضوء المقولة التي تقول ان العالم أصبح قرية ، وبزوال العديد من دوافعه ، ولكن الذي لاشك فيه أن العالم سيحتاج أبدا الى شعراء يرفضون الواقع ، والأنظمة ، ويرفضون مجرد المرور بالأرض ، ومجرد الحلول بالعالم ، ذلك لأن الذي يستهويهم بحق هو أن يقفوا في مواجهة العالم ، وأن يقولوا كلمة « لا » . . ويكون من الطبيعي أن يحلّ بهم الحبس والنّفي والكرب . ويكون من الطبيعي ، أن يستمر شعر الغرباء لا باعتباره دموعا وحنينا فقط ، ولكن باعتباره في المقام الأول إعادة خلق للوطن - من الغربة - كما ينبغي أن يكون عليه الوطن .

وهكذا سيستمر هذا النّوع من الشعر سلاحا ، قد يكون سلاحا دامع الصّور ، مغرورق الموسيقى ، ولكنه على أية حال ان لم يستطع تفجير ثورات في الشكل وفي المضمون وفي الحياة ، فانه على الأقل سيكون قادرا على تقديم نوع من أنواع الشفقة على الوطن ، ولاشك أن تراكم هذا النوع من الشفقة على الوطن - وعلى النفس - يعطي الأمل في أنه سيدوي بعد فترة انفجار ما من أجل أوطان البراءة والنقاء والعدالة الضائعة من العالم ، ومن الشعراء ، فالأوطان التي يفتقدها أكثر الشعراء الآن هي أوطان البراءة والنقاء والعدالة . . وهم يكافحون أشياء كثيرة من أجل الوصول اليها ، وقد يحترقون - كطائر الفينيق - ولكنهم يعودون حياة وعصبا وتجددا واخضرارا .

. . وهم قد يغادرون الوطن ، ولكنهم يظلون دائما كما يقول الشاعر

كل امرىء يحمل فوق راحتيه وطنه
أو كفنه[٣٣]

***

(٣٣) الأعمال الكاملة للفيتوري ص ٦٠١ .

تفسير الفكرة في "كوبلاخان"

ترجمة شعرية ودراسة تطبيقية

جبارة عبدالله محمد الحسن
قسم اللغة الانجليزية وآدابها
كلية الآداب ـ جامعة الكويت

١ ـ مقدمة :

هذا البحث موجه للدارس العربي الذي يقرأ الشعر الانجليزي فلا يطرب له ، ليس فقط بسبب افتقاره الى حصيله كافية من اللغة الانجليزية تؤهله لأن يستجلي صوره ويستنبط معانيه ، ولكن بسبب هذا الاختلاف الكبير بين تقاليد القصيدة الانجليزية والقصيدة والعربية في اساليب نظمهما من قبل الشعراء ، واستحسانها ، والحكم عليهما من قبل الادباء والنقاد . ومن هنا كانت الحاجة الى دراسات تطبيقية للقصيدة الانجليزية باللغة العربية ملحة ، وضرورية للدارسين والباحثين بالعربية في مجالات الشعر الانجليزي المختلفة . وقد ظهرت الحاجة الى مثل هذه الدراسات بصورة جلية بعد ان بدأت دراسة الأداب المقارنة تأخذ مكانتها في اقسام اللغة العربية والانجليزية ، وأخذت دوائرها تتسع في الجامعات العربية .

وقد لاحظ الباحث ان دارسي ومدرسي مادة الأدب المقارن في اقسام اللغة العربية بهذه الجامعات ، يعتمدون اعتمادا اساسيا على العربية كوسيلة لدراسة وتدريس الأداب الاجنبية . لذلك آثر ان تكون لغة هذا البحث العربية ، لخدمة هذا الغرض .

الحق ان دراسة اي قطعة ادبية ، نقدها او تحليلها ، باللغة التي كتبت بها هو أقوم وايسر منه بأي لغة اخرى . ولكن الباحث انتهج نهجا يلائم حاجة هؤلاء الدارسين وظروف القارىء العربي عموما ، بترجمة « كوبلاخان » Kubla Khan لقصيدة

الشاعر الانجليزي الرومانسي صمويل تايلور كوليريدج[1] Samuel Taylor Coleridge شعرا ، ما استطاع الى ذلك سبيلا حتى تتسنى لهم الفائدة المرجوة من هذا البحث ، بدراستهم هذه القصيدة عن كثب ، والاستمتاع بقراءتها . كذلك قصد الباحث ان يقدم نموذجا تطبيقيا معتمدا على النص الشعري وحده ، كتصور لما يجب ان تكون عليه دراسة هذه القصيدة الرائعة ، عله يكون مدخلا يعينهم على دراسة هذا النوع من الشعر الانجليزي .

وقد اتبع الباحث اسلوبين اساسيين للقيام بهذه الدراسة :

١ ـ تحقيق القصيدة من المصادر والمراجع الانجليزية .

٢ ـ ترجمة القصيدة شعرا .

كذلك قامت الدراسة ببحث الافتراض التالي :

« ان ترجمة القصيدة الانجليزية شعرا تعين القارىء العربي على التوصل الى المعاني الخفية فيها » .

في دراسة قصيدة غامضة ، شاعرها فيلسوف ومفكر وناقد ومحدث بارع ، واختلف فيها النقاد والادباء ، مثل « كوبلاخان »[2] ، لابد للباحث ان يحدد الاطار الذي يبحث فيه منذ البداية ، حتى لا يغرق في بحورها وغيرانها وينوه في رموزها وعالمها العجيب . لذلك قصر الباحث موضوعه على « تفسير فكرة القصيدة » لاسباب عدة اهمها :

١ ـ لابد للقصيدة الانجليزية من فكرة اساسية تهيمن عليها وتسعى لوحدة الموضوع فيها .

٢ ـ ان الناقد ابان اصدار حكمه على قصيدة ما ، فانه يبحث عن فكرتها الاساسية ثم الاساليب الفنية التي اتبعها الشاعر لابرازها .

٣ ـ اختلاف النقاد والادباء في تقرير فكرة « كوبلاخان » . وعدم اتفاقهم حول رؤية واحدة لها .

٤ ـ تقديم نموذج تطبيقي لتفسير الفكرة في القصيدة في واحد من اجناس الشعر الانجليزي .

---

(١) هو الشاعر الانجليزي الرومانسي « صمويل تايلور كوليريدج » Samuel Taylor Coleridge، ولد في قرية « ديفن » Devon بانجلترا في الحادي والعشرين من شهر أكتوبر عام ١٧٧٢م ، ومات في الخامس والعشرين من يوليو من عام ١٨٣٤م . عمل والده قساً وناظراً لمدرسة القرية ، ومات عنه وهو لم يبلغ التاسعة ، وكان أصغر أبنائه ، الأمر الذي جعله يقاسي مآسياً منذ البداية . وقد كان لظروفه تلك أثر مباشر في سلوكه العام والعقبات النفسية التي تعرض لها . وقد كان قلقاً تائهاً لم يستطع كثيراً الشعراء المدرسية التقليدية ، واعتبرها منهجاً كلاسيكياً عتيقاً لا يواكب عصره (القرن الثامن عشر الميلادي ، لا سيما النصف الأخير منه) ، وكذلك تحول الى الفلسفة والسياسة المعاصرة من راديكالية Radicalism ويعاقبية Jacobinism، بعيداً عن التيار التقليدي السابق ، الذي سبق عصر الرومانسية Romanticism. وقد ساد هذا المذهب الثوري الجديد فرنسا وبريطانيا وأجزاء من أوروبا الغربية آنذاك ، وهي الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية بقليل وقد عاصر كوليريدج هذه الحقبة الزمنية المليئة بالأحداث ، وشهد سقوط الباستيل (عام ١٧٨٩م) رمز الطغيان والأرستقراطية الفرنسية الفاسدة .

لمزيد من المعلومات عن كوليريدج ، حياته وشخصيته وفلسفته وشعره أنظر (Reeves, 1976, pp. XII-XXXV)، أيضاً (Colmer, 1965, pp. 1-50)

كذلك يعطي كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال « الأدب المقارن » (طبعة مطبعة نهضة مصر ، الصفحات : ٣٧ ـ ٧٩) صورة صافية عن العصر الرومانسي والفلسفة الرومانسية .

(٢) النطق الصحيح هو « كوبلاي » Cublai، وهو اسم أحد ملوك التتار ، وربما آثر كوليريدج لفظ « كوبلا » لضرورة شعرية . وكلمة « خان » Khan معناها زعيم على بلاد وسط آسيا ، وقد استعملت كلقب لأي من ملوك التتار في تلك البلاد .

كوبلاخان :

ورد في مخطوطة « كرو »[٣] The Crewe Manuscript ان القصيدة طبعت لأول مرة عام ١٨١٦م ، عندما كتب لها شاعرها مقدمة ، وقد اعطاها ايامئذ ثلاثة اسماء :

« كوبلاخان ، او رؤ ية في حلم . قطعة شعرية » .

Kubla Khan, or A Vision in a Dream. A Fragment.

ومنذ ظهورها والى فترة طويلة بعد ذلك ، تولتها جمهرة من الادباء والنقاد بالشرح والتحليل والتعليق والنقد (Hill, ed., 1978, p. 148.). ومن هؤلاء اصدقاء وصحب الشاعر ، الذين كانوا على صلة وثيقة به . كما انها حظيت باقلام النقاد والدارسين في عصرنا هذا . الا ان هؤلاء جميعا لم يتفقوا حول رؤ ية واحدة للقصيدة وتفرقت آراؤ هم في تقرير فكرة القصيدة لثلاثة اسباب رئيسية : ـ

١ ـ تأثرت آراء كثير من النقاد والادباء اصدقاء الشاعر بمعلومات خارج النص الشعري ، منها سيرة الشاعر وفلسفته وفكره وحياته الشخصية .

٢ ـ تأثر آراء بعض النقاد والادباء الذين عاصروه بالفلسفات والرؤ ى السائدة ايامئذ مما جعلهم يسقطون حكما مسبقا على القصيدة .

٣ ـ كونت الآراء سالفة الذكر مادة للبحث عن هذه القصيدة ، اثرت على مجرى الدراسات المعاصرة .

وقد اجتمعت آراء معظم هؤلاء في نقد القصيدة حول نقاط اساسية نورد اهمها :

١ ـ ان « كوبلاخان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط .

٢ ـ ان القصيدة اذا ما حققت نجاحا فانما مرده الى شيئين اثنين :

أ ـ قدرة القارىء على الاستنتاج واستخراج المعاني الخفية . فان لم تتوفر هذه القدرة فيه ، فانه سوف لن يدرك معانيها وربما لا تترك القصيدة اثرا في نفسه .

ب ـ قدرة القارىء على تفسير ما استعمله الشاعر من مفردات والفاظ شرقية ، غريبة على قاموس الانجليزية والاذن الغربية عموما .

٣ ـ ان القصيدة « نتاج الحلم » ولذلك جاءت غامضة في معظمها .

٤ ـ انها كتبت تحت تأثير مخدر الافيون الذي تعاطاه الشاعر قبيل كتابتها ، ولذلك جاءت مفككة غير متماسكة .

---

(٣) احتفظ « ماركيز كرو » Marquis of Crewe بهذه المخطوطة ، وهي عبارة عن نسخة من « كوبلا خان » بخط كولريدج نفسه ، وقد سلمها الماركيز الى « الصالة القومية لعرض الآثار الفنية في لندن » The National Gallery of London في عام ١٩٣٤ ، ولم تكن معروفة للدارسين والباحثين قبل هذا التاريخ .

وقد اعتمد بعض النقاد والادباء ، من معاصرين وغير معاصرين ، في الآراء المذكورة علاوة على النص الشعري واستقى آخرون افكارهم من مصادر أخرى خارج النص الشعري ، مثل اعتمادهم على المقدمة التي كتبها كولريدج نفسه للقصيدة او ما قاله في جلساته الادبية ، او ما نقله عنه اصدقاؤه المقربون المعاصرون له ، او حسب تفسيراتهم لفلسفته وفكره وشعره . هذا وسيأتي نقد بعض هذه الآراء وليس جميعها في القسم الثالث من هذه الدراسة ، اذ ليس الغرض من هذا البحث مناقشة هذه الآراء التي تحدثت عنها كتب كثيرة بالتفصيل(٤) .

●●●

٢ ـ تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة :

لقد صاحبت هذه القصيدة العجيبة عدة تفسيرات لفكرتها الاساسية نختصرها في الآتي :

١ ـ انحسار الخيال واضمحلال القوى الابداعية في الملهمين والمبدعين من الشعراء والمفكرين وما يترتب على ذلك من ركود للعقل البشري وبالتالي افول نجم الشاعرية والعبقرية فيهم . (Lockridge, 1977, p. 69, Jones & Tydeman (eds.) 1973, p. 201)

٢ ـ تحرير العقل البشري من الركود والانحسار باكتشاف الاحوال والمسببات التي تهيء وتسهل لهذا التحرير ، ومن ثم النشوة التي تتحقق لدى المبدعين والعباقرة عند بلوغهم مقصدهم بعد هذا التحرير ، كذلك باكتشاف الاحوال والمسببات التي تترصد هذا التحرير وتلك النشوة ، وتتوعدهما بالفناء والزوال .
(Couburn (ed.), 1967, pp. 161 — 178, Beer (ed.), 1974, pp. 1 — 30)

٣ ـ وعلى مستوى اكثر رمزية ، فان القصيدة عن قوى الانسان الابداعية مطلقا ، وقدرته على خلق نوع من الانسجام بين هذه العناصر المتحاربة المتنافرة في الانسان والطبيعة .
(House, 1953, pp. 114 — 116, Beer, 1978, pp. 266)

٤ ـ القصيدة عن الابداع الشعري والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة من كمال الخيال . (Bodkin, 1934, p. 95, Humphry House, in Jones & Tydeman, 1973, pp. 20 — 204)

التفسير الأول :

تبنت نخبة من النقاد والادباء هذا التفسير وحاولوا التدليل له بطرائق ووسائل شتى ولكنهم اجتمعوا على ان الفكرة الاساسية للقصيدة هي انحطاط الخيال وانحساره واضمحلال الشاعرية ، وأفول نجم الشاعر بعد تألق ! وزعموا ان الخوف من هذه النهاية المأسوية هو المسيطر على شاعر القصيدة ! فبماذا دللوا على تفسيرهم هذا ؟

(٤) انظر المراجع الآتية :
(Lowes, 1930, p. 363 & p. 409) : (House, 1953, pp. 114 — 116) : (Schulz, 1963, p. 114) : (Beer, 1959, p. 275) : (McFarland, 1969, p. 32) .

اعتمد اصحاب هذا التفسير على الرمزية البحتة ، وجعلوا منها مدخلا للتوصل الى المعنى الذي يتجانس مع تفسيرهم . وزعموا ان القصيدة تعتمد على الرمزية في مضمونها حيث انها ترتبط العمل الابداعي الذي قام به (كوبلاي خان) (بناء القبة بتلك الصورة الجميلة) ، بعمل آخر غير ابداعي (قبة الشاعر) . يقول لوكريدج : « ان القصيدة بنيت على رمزية تربط بين عمل ابداعي وآخر غير ابداعي » (Lockridge, 1977,pp.69 — 70) .

واعتمادا على هذه الرمزية فان كوبلاي خان ـ وهو بطل الجزء الأول من القصيدة يملك القدرة على الأمر والنهي في كل ما يبدو له ويستطيع ان يحقق كل ما يريده اعتمادا على سلطانه ، حاله حال من يملك السطوة والسلطان ، وحال سائر المستبدين من الاباطرة والسلاطين ، الذين ينطبق على معظمهم قول الشاعر(*) :

تنهي وتأمر ما بدا لك في الكبير وفي الصغير
لا تستشير وفي الحمى عدد الكواكب من مشير

لقد تخيل كوبلا خان هذه القبة العظيمة على شاطىء احد الانهار المقدسة ، وتحيط بها الحدائق الغناء من كل ناحية ، واستطاع ان يحقق ما تخيله بأمر سلطاني واحد ، لأنه يملك القدرة على ذلك :

وفي « زاندو » امر « كوبلاخان » .
ان تقام قبة عظيمة للمتع والملذات
على شاطىء « الف » المقدس .

انه يملك القوة والارادة على تحقيق كل ما تصبو اليه نفسه ، وما يرد لعبقريته الفذة في الخيال ، يحققه واقعا ، ويجعل منه حقيقة ملموسة للعيان !

أما الشاعر ـ وهو بطل الجزء الثاني من القصيدة ـ فلا يملك مثل هذه القدرات السلطانية . ويملك فقط القدرة على التمني ، والتمني وحده ، فهو يتمنى ان تتحرك فيه عوامل الابداع وتعتمل في نفسه . حتى يصل درجة من كمال الخيال والالهام ، تجعله يبني قبة ـ مثل تلك التي بناها كوبلا خان ـ في الخيال ، ولكنه لا يقدر ، وعندما يحاول تقليد الخان العظيم بهذه الطريقة (ببناء قبة مثل تلك في الهواء) انما يفعل ذلك من منطلق ارضاء نفسه بمجاراة الخان وهو يعلم انه لن يقدر ، لأن بناء « قبة مثل تلك في الهواء » يكون ضربا من ضروب السحر ولونا من الوان العرافة recromancy ، وليس نتاجا لقوى ابداع الخيال فيه . (Lockridge, 1977, p.70)

(*) صاحب هذه الأبيات شاعر النيل حافظ ابراهيم ، في هجاء السلطان عبد الحميد ، الحاكم العثماني في الاستانه ، بعد أن ساءت الأحوال في البلاد الاسلامية والعربية الخاضعة لسلطان الأمبراطورية العثمانية ، ومطلعها :

عبد الحميد حساب مثلك في يد الملك الغفور
سدت الثلاثين الطوال ولسن بالحكم القصير

فالخان العظيم ، الان ، حر طليق يفعل ما يشاء ، ويتمتع بكامل قواه العقلية والابداعية ، يسنده سلطانه وملكه ، ولكن الشاعر يمني نفسه بوهم ، ويجري وراء سراب حتى غاب عن دنيا الوعي والادراك ، وما عاد قادرا على ان يفكر ويتأمل ، او يعي ما حوله من واقع ، وخياله لا يسعفه . لذلك يكون تفسير حال صحبه واصدقائه بالخشية والحذر والتوجس والخوف من سحره ، ويكون التفافهم حوله من باب الخيفة والحذر ، وليس لاعجابهم به او بقدراته الابداعية لان بناء « قبة في الهواء » بعيد عن تصورهم وعالمهم الأنسي :

احذروه . . . ! احذروه . . !
عيناه المتقدتان . . شعره الثائر !
التفوا حوله في حلقات ثلاثا
واغمضوا اعينكم من خشية وخوف .

فهم يلتفون « حوله في ثلاث حلقات » يدورون حوله ولا يجرؤون على القرب منه او الالتصاق به ، فقد اصبح في تصورهم موصوما وبه مس من الجن ! الشيء الذي يؤكد فشل الشاعر في ان يكون موطن اعجابهم وانجذابهم اليه ، وبذلك يكون قد فشل في تحقيق الشيء الذي تصوره ويتصوره كل شاعر او عبقري لنفسه . وتقييد حرية الشاعر وتحديد قدراته بالمقارنة مع الخان العظيم متمثلة في عجزه عن تحويل الحلم الى عمل واقع وفشله في ان يكون موضع اعجاب الاخرين ولذلك نفس عن فشله هذا بكتابة القصيدة التي بين ايدينا . (Lockridge, 1977, p.70)

وقد احتكم اصحاب هذا التفسير الى النص الشعري ، واتخذوا من بعض اجزائه شواهد يدللون بها على تفسيرهم الذي اعتمد على الرمزية في جملته . ومن هذه الشواهد ، على سبيل المثال ، الجزء الذي يصف النبع والنهر المقدس والغيران (الأبيات : ٢٠ - ٣٩) حيث يقرنون بين فشل طاقات النبع والنهر في ان تتجسد في النهاية في شيء ملموس ، وفشل قوى الخيال في الشاعر بقصورها عن الابداع الفني في آخر الامر . ويعتقدون ان الشاعر قد خبت فيه عوامل الابداع الشعري ، وانحسرت عنه قوى الخيال التي كانت تغذيها ، وانتهت تماما كما تنتهي عوامل النماء الكامنة في فوران النبع وجريان النهر في غيران لاقرار لها ، وتموت كل طاقات النبع والنهر في بحر هامد ساكن دون ان تتجسد في شيء بين محسوس : (Lockridge, 1977, p.70.)

ونبع زاخر قد تفجر من هذه الهوة
مازال يندفع في اهتياج واضطراب وغليان
وكأن الارض من تحته
تلهث بانفاس سريعة ثقيلة .
وفي وسط هذا التفجر والغليان
تناثرت شظايا من صخور
كأنها سقيط يتهاوى
او حبات عصافة يستخفها حاصد بمضرابه
ومن بين هذه الصخور المائدة

قفز النهر المقدس عاليا
ليجري من الآن والى الابد . .
وخمسة أميال يتحدر تائها
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل الى تلك الغيران
التي لايبلغ قرارها انسان
ويصب في محيط ساج
فيهمد هيجانه . . ويخمد غليانه .

واستشهدوا ايضا ببعض الصور الشعرية مثل :

« المكان الموحش ، شبح القمر الشاحب في قاع المهواة ، الجنية التي تبكي حبيبها ، هيجان النبع واضطرابه وغليانه ، واخيرا اصوات الموتى التي تترامى من بعيد لاسماع الخان وتقض مضجعه داخل قبلة المتع والملذات » ، وفسروها على انها دليل للعنصر المدمر في عالم الجن ، وانها شاهد على ان هذا الفردوس الذي صنعه كوبلا خان تتهدده قوى شريرة بالفناء والزوال : (Beer, 1978, pp.124 — 132 & pp. 266 — 268)

وفي قاعها (اي المهواة) شبح القمر شاحب
سكنته جنية تبكي حبيبها
انه مكان موحش
كعهده ابدا مهيب ساحر
وفي وسط الاضطراب والهيجان
سمع اصوات الموتى كوبلاخان
تترامى من بعيد . . منذرة بحرب .

وقد اعتمد هؤلاء ايضا على النبر Stress في تقرير طريقة انشاد بعض الأبيات حتى يواكب معناها التفسير الذي يرونه :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « ابورا »

وكلمة « مرة » في هذين البيتين هي بيت القصيد ، اذ رأى هؤلاء ان تُنبر نبْرا ثقيلا فيكون المعنى « المرة الأولى والاخيرة » مما يدل على قصور خيال الشاعر ، وتخوفه من ان يحدث مثل هذا الحلم (وهو مصدر إلهامه) مرة واحدة ، والا يعود اليه مرة ثانية . كذلك رأوا ان يكون النبر ثقيلا على كلمة (استطيع) في البيت الذي يليهما ليكون المعنى : « لو كنت فعلا استطيع . . . ولكن واحسرتاه فأنا لا استطيع . » (Jones & Tydemon, 1973, p.201):

Could I revive within me
Her symphony and song,

وهكذا فقد اتخذ اصحاب التفسير الاول من النبر الثقيل على هاتين الكلمتين شاهدا ، يدللون به على التناقض الواضح عند الشاعر في موضوع الالهام وقوى الخيال ، ذلك ان هذا الالهام اذا ماجاء ، فانه سيجيء مرة واحدة ولن تتكرر ، فيمر وكأنه طيف عابر ، وان الشاعر ليس متأكدا اذا ما كان سيؤخذ بهذا الالهام قصير الاجل لدرجة تجعله يأمر ويبدع ببناء قبة مثل تلك في الخيال . وعلى هذا النحو تكون ترجمة هذا الجزء من القصيدة كالآتي :

وقد حلمت مرة بفتاة حبشية
عزفت على قيثارها تتغنى عن جبل « ابورا »
فاذا ما اخذت بجمال شدوها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف ابني قبة مثل تلك

وعلى الرغم من ان هذه الترجمة ربما تواكب المعنى الذي اراده هؤلاء ، الا اننا لا نرجحها ، ولذلك جعلنا لهذه الابيات ترجمة غير هذه ، كما ورد في النص المترجم ، وسيأتي بيان ذلك في معرض حديثنا عن الموسيقى الشعرية في القصيدة ، في القسم الثالث من هذه الدراسة .

التفسير الثاني :

وفريق آخر من النقاد والادباء جمع بين الرمزية كما عرضت لها عند اصحاب التفسير الأول ، وما وصل اليه من معلومات عن فلسفة كولريدج وآرائه في الخيال وجعل منها مدخلا للتفسير فكرة القصيدة .

ويتلخص هذا الجانب من فلسفة كولريدج في اهتمامه بمصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال التي يتمتع بها هؤلاء العباقرة والملهمون ، من مفكرين وفلاسفة وشعراء ، وموضوع تحرير عقول هؤلاء من الركود والانحسار ، تحريرا يضمن ثراء العقل وازدهار الخيال وعطاءهما . كتبت الاستاذة « دوروثي ايمت »[٦] Prof. Dorothy Emmet في مقال لها منذ اكثر من ثلاثين عاما : « اعتقد ان كولريدج لم ينشغل بموضوع مصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال عند العباقرة فحسب ، ولكنه ايضا ـ وبصورة عامة ـ شغل وانشغل بموضوع تحرير العقل من الركود والانحسار » (Couburn)ed.) 1967, p. 161) .

ايضا ، اهتمت فلسفة كولريدج باكتشاف الاحوال والمسببات التي تسهل وتهيىء لهذا التحرر المنشود ، والذي ان تحقق يعطي الشاعر الملهم او العبقري الفذ قدرا كبيرا من السعادة والنشوة والانشراح ، ذلك انه يبلغ درجة قصوى من

---

(٦) عرضت الأستاذة « دوروثي ايمت » Professor Dorothy Emmet هذا الموضوع في مقال لها بعنوان : Coleridge on the Growth of the Mind ، وقد ظهر لأول مرة في دورية مكتبة « جون رايلاندز » Bulletin of the Jhon Rylands Library, Vol. 34, Manchester, 1952, pp. 276-295. Reprinted in : Couburn K. (ed.), Coleridge, Twentieth Centuryviews Series, Englewood, New Jersey, 1976, pp. 161-178.

كمال الخيال . كذلك اهتم كولريدج بالاحوال والمسببات التي تتهدد استمرار قوى الابداع هذه وما يعتمد عليها من سعادة ونشوة . (Couburn (ed.), 1967, p.167) .

واعتمادا على هذه الآراء الفلسفية يعتقد هؤلاء ان شعور كولريدج العميق بقوى ابداع الخيال ، وانشغاله بمصدرها وسر استمرارها هو المسيطر على القصيدة كلها . ويتفقون مع اصحاب التفسير الأول ، على ان القصيدة لا تخلو من شواهد تدل على العنصر المدمر في عالم الجن ، والقوى الشريرة التي تتهدد هذا الفردوس المصنوع ، وبالتالي تتهدد قوى ابداع الخيال في الانسان بالفناء والزوال . كذلك يرون انه مهما تعددت الاحاسيس والانطباعات عند كولريدج ، فانها في آخر الامر تتمازج وتنسجم في انطباع قوي واحد ، وشعور عميق طالما شغله وسيطر عليه ، وهو استمرارية قوى ابداع الخيال والقدرة على العطاء ، ويؤكدون ان هذا الشعور قد برز بصورة واضحة في « كوبلاخان » . ويتفق « جورج والي » George Whalley مع اصحاب التفسير الثاني في موضوع شعور كولريدج العميق باستمرارية القوى الابداعية ، ولكنه يرفض ان يكون هذا الشعور وقفا على « كوبلاخان » ، اذ برز في مواضع اخرى من قصائده ، واهمها « البحار القديم » The Ancient Mariner و « كريستابل » Christableويمضي يقول : « . . . وفي مواضع كثيرة من « البحار القديم » ، وخصوصا « كوبلاخان » ليس الميل لدى كولريدج لاحساس معين ، ولكن لمجموعة احاسيس تنسجم جميعها في اخر الامر في احساس واحد ، وشعور عميق بقوى ابداع الخيال العظيمة . والميل لمجموعة احاسيس بهذه الصورة حالة نفسية عرفت عند علماء النفس بالانسجام المتزامن Synaethesia[٧] .

التفسير الثالث :

وعلى مستوى اكثر رمزية ، ترى جماعة من النقاد ان القصيدة في جملتها عن الانسان مطلقا ، بما يحمل في ذاته من قوى وقدرات وطاقات كامنة ، تحفزه بل تمكنه احيانا من انجاز ما يراه الناس عموما من المستحيلات ! وقد مثلوا لهذا التفسير بقدرة الخان العظيم على خلق نوع من الانسجام بين عناصر في الطبيعة متناحرة متنافرة واستشهدوا بالقبة التي « تضيئها الشمس فوق غيران الثلوج » . يقول همفري هاوس Humphry House اولا المتعة والقدسية قد اتحدا بهذا الامر الملكي ، الذي يصور قوى الانسان وقدرته على التغلب على بيئته ، مؤكدا بذلك الحقيقة التي تقول : ان الانسان قادر على ان يصنع من بيئته جنة لنفسه » (House, in Jones & Tydeman. 1973 , p. 204)

واتخذ هؤلاء ايضا من الصورة الرائعة الكاملة التي قدمها الشاعر لهذا الفردوس المصنوع ، شاهدا على امكان تلاحم ارادة الانسان والطاقات الكامنة فيه بعناصر في الطبيعة ـ وان تنافرت ـ مشيرين بذلك الى اجتماع القبة والنهر ، وغليان النبع واصداء النهر داخل الغيران وقد انسجمت جميعها واتحدت بفضل ارادة وسلطان هذا الفنان العظيم :

---

(٧) ورد هذا الحديث في مقال « جورج والي » : .

George Whalley, 'Coleride,s Poetic Sensibility' in : Beer,J. (ed.) Coleridge,s Variety the Macmillan Pressm London, 1974, PP. 1 — 30

ويبقى ظل القبة سابحا
في نقطة وسط الامواج
حيث يسمع غليان النبع
واصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقى واحد .

وانسان آخر لا يملك سلطانا غير سلطان الشعر وما يثريه ويزكيه من خيال والهام ، يحاول ايضا توحيد هذه العناصر المتنافرة في الطبيعة ، بمحاولته اجتماع الاضداد والتآلف بينها ، ليس بقوى الملك والسلطان ، كما فعل كوبلاخان ، ولكن بوحي الهامه وقوى ابداع الخيال فيه . ويقارن اصحاب هذا التفسير قوى الخان السلطانية بقوى الشاعر الالهامية ، فكلاهما مدفوع للابداع بطاقات وقدرات يختلف مصدرها . يقول بير : « استطاع الشاعر ان يؤلف بين هذه المتناقضات بفضل قوى الخيال الكامنة فيه » (Beer, 1978, p. 266) واجتماع اضداد كالشمس والثلوج في صورة رائعة كاملة كالتي قدمها الشاعر ـ يمثل درجة قصوى من الابداع لا يمكن ان تتأتى لانسان ، ولكنها تحققت في الخيال بفضل قوى هذا الشاعر الابداعية :

انها معجزة من صنع فريد
قبة تضيئها الشمس
فوق غيران من ثلوج !

التفسير الرابع :

ترى طائفة من النقاد ان القصيدة عن الابداع الشعري ، والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من كمال الخيال (Bodkin, 1934, p.95) وقد جزأ هؤلاء القصيدة الى جزئين من حيث الشكل : الجزء الأول وبطله « كوبلاي خان » الذي يمثل الارادة والقوة السلطانية ، التي تجعله يبدع ببناء هذه القبة الرائعة في احضان الطبيعة . والجزء الثاني وبطله الشاعر الملهم الذي يسمو به خياله فيبدع ايضا في انشاء قبة مثل تلك في الخيال . ولأول وهلة يبدو لنا ان هنالك ثمة تشابها في تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة بين هذه الطائفة واصحاب التفسير الثالث ، ولكنه مجرد تشابه ، لأن الخلاف واضح في اسلوب التفسير الذي انتهجته كل طائفة . ففي الوقت الذي اعتمد فيه اصحاب التفسير الثالث على الرمزية البحتة ، وتحدثوا عن الطاقات الكامنة في الانسان مطلقا ، واتخذوا من الخان العظيم مثالا لهذا الانسان ذي الطاقات الكامنة والقوى الابداعية دونما ربط بين جزئي القصيدة ، قدم اصحاب التفسير الرابع صورة موضوعية ، اعتمدت على الحركة التصويرية كما برزت في النص الشعري .

بعد دراسة التفسيرات السابقة ، تبين لنا ان الصلة وثيقة بين التفسيرين الأول والثاني من ناحية ، والثالث والرابع من ناحية اخرى . وقد استبعدنا التفسيرين الأولين لخروجهما على النص الشعري ، جريا وراء الاستشهاد والتدليل على حكم مسبق اسقطوه على القصيدة . واخذنا بالتفسيرين الثالث والرابع ليكونا مدخلا لدراسة وفهم هذه القصيدة .

كذلك تبين لنا ان الفكرة الاساسية ، كما وردت في التفسير الرابع اكثر ملاءمة للنص الشعري الذي بين ايدينا . ولذلك جعلناها اسس التصور الذي ارتأيناه مناسبا لدراسة هذه القصيدة . وسيأتي بيان ذلك في النموذج التطبيقي في القسم التالي .

ويجب ان ننوه هنا الى اننا اعتمدنا في عرض « النموذج التطبيقي » على آراء « همفري هاوس » بصورة خاصة (انظر المرجع ص ٢٠٠ ـ ٢١٦) ، وذلك لالتزامه بالنص الشعري في تحليل وشرح القصيدة دون الأخذ بأي مؤشرات خارجية . . وهو ما نود تأكيده في هذا النموذج .

تعليق :

اعتبر اصحاب التفسيرين الأول والثاني ان « كوبلاي خان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط ، ولا تشكل وحدة شعرية متماسكة . فقد وصف « لوز » Lowes العلاقة بين جزئي القصيدة بانها غير مترابطة منطقيا وغير متساوقة . كذلك انتقد وحدة الجزء الثاني ، وتحدث عن التنافر الواضح فيها ، (Lowes, 1956, pp.276 — 279) وعلى النقيض من هذا ، يرى اصحاب التفسير الرابع[٨] ان هؤلاء نظروا الى القصيدة نظرة تقليدية عمادها وحدة الزمان والمكان ، ويرون ان هاتين الوحدتين لاوجود لهما في هذه القصيدة ، لأن « كوبلاي خان » Cubllai Khan بطل الجزء الأول ـ هو احد ملوك التتر ، ومكانه الصين ، بينما قبة المتع واللذات ، أمر بها ان تبنى على شاطىء احد الانهار المقدسة المعروفة في العالم القديم لها نهر « الفيوس » Alpheus باليونان او نهر النيل في افريقيا . هذا بالاضافة الى « كهوف الثلج » Caves of ice التي قيل انها تقع في مقاطعة كشمير بين الهند وباكستان ، حيث قرأ عنها الشاعر لأول مرة ، وتأثرا بما قرأ وكتب هذه القصيدة . وعلى هذا الاساس يرى « بير » Beer وهاوس House وغيرهما آخرون . ان القصيدة يجب الا تؤخذ من هذا المنحى . والا ينظر اليها من خلال هاتين الوحدتين التقليديتين ، لأن القارىء لا يحس بهما يزينان القصيدة .

وفريق آخر[٩] من النقاد ، اعتبر « كوبلاخان » مجرد « رؤية في حلم » واستشهدوا بقصة ذائعة الصيت ايامئذ ، جاء فيها ان كولريدج تعاطى شيئا من « الافيون » فتخدر ونام وحلم بهذه المشاهد التي جاء ذكرها في القصيدة ، ثم استيقظ وحاول اجترارها وترجمتها شعرا ، ولكنه اخفق في ذلك حيث لم تسعفه الذاكرة . وجعلوا من هذه القصة شاهدا على تفكك القصيدة وعدم تماسكها وانها قطعة شعرية مبتورة ، واتخذوا منها شاهدا على اضمحلال شاعرية كولريدج وانحسار قوى الابداع الفني عنه ، نتيجة ادمانه هذا المخدر ، وحاولوا الربط بين تعاطيه الافيون والفترة التي كتب فيها القصيدة .

هذا وترى طائفة اخرى من النقاد عكس ذلك وتناولوا هذه القصة بالنقد والتفنيد ونفوا تدهور الشاعرية او

(٨) انظر « هاوس » (Jones & Tydeman, 1973, pp. 202-203). أيضاً (Bear, 1978, p. 207).

(٩) انظر (Lockridge, 1977, pp. 69-70). أيضاً (Coiner (ed.), 1965, pp. 22-39).

اضمحلالها عن كولريدج . فاعتمادا على دراسة علمية اجريت على عينة من مدمني الافيون ، نفت « اليزابيث شنايدر » Elizabeth Schneider ان تكون هناك اي علاقة بين تعاطي الافيون واضمحلال قوى الابداع الفني ، وترى ان « كوبلاخان » تعطي وصفا فنيا منطقيا ، لا يصدر الا عن شاعر مبدع مثل كولريدج .Sehneider, 1953, P) (238ويرجع « بودكن » Bodkin كتابة القصيدة الى عام ١٧٩٨ أو ١٧٩٧ - الفترة التي كان فيها كولريدج متمتعا بكامل قواه العقلية والبدنية ، ولم يشتهر بعد بادمانه الافيون . ويعتقد « هاوس » ان هذه الطائفة من النقاد التي تروج لقصة الحلم والافيون ، اعتمدت في حكمها على المقدمة التي كتبها كولريدج نفسه للقصيد ، ويقول : « ولولا مقدمته تلك لما اعتقد كثير من النقاد ان القصيدة قطعة شعرية او انها مجرد وصف لرؤ ية في حلم » .

(Jones & Tydemon (ed.) 1973, p. 200)

هذا بالاضافة الى قوله : ان الوصف الدقيق المنطقي الذي زين الجزء الأول من القصيدة ينفي قصة الحلم هذه ، ويؤكد ان « كوبلاخان » ذات وحدة متماسكة ، والصورة الشعرية كاملة ، ويمكن ان تكون في ارض الله الواسعة مثل هذه البقعة الخصبية وما حفلت به من مشاهد ومناظر طبيعية . ذلك ان الحلم لا يأتي كاملا هكذا ، ولا يعطي هذه الوحدة ولا هذه الاستمرارية والترابط ، او الحركة التصويرية التي نراها في هذا الجزء ، ففي الاحلام عادة ما تكون الصور عشوائية ، وربما لا يربط بينها رابط » ، وان تماسكت الى حين ، فسرعان ما تتفرق وتتباعد ، واعتمادا على دراسة عن الاحلام يعتقد الدكتور احمد الطيب اننا اذا اردنا ان نجعل من الحلم صورة متكاملة . او ان نجد العلاقة والرابط بين صوره المتنافرة غير المنسجمة عادة ، فاننا نحتاج الى نظام معين لحل رموزه وتفسير صوره (الدكتور احمد الطيب ، ١٩٧٥ ، ص٢٤٦ - ٢٤٨) .

وبناء على ما تقدم من حديث ، ينبغي لنا ان نغفل قصة الافيون والحلم هذه وما اعتمد عليها من تفسير ، عند الحكم على القصيدة ، ليس من منطلق انها غير صحيحة تماما ، اذ فيها جانب من الصحة ،[١٠] ولكن لتضارب الآراء في مدى صحتها ولانها غير علمية ، في دراسة القصيدة التي يجب ان تعتمد ، اولا وقبل كل شيء ، على ما جاء في النص الشعري .

والآراء المذكورة في التفسير الثاني يمكن ان تؤ خذ كدعامة للدفاع عن شاعرية كولريدج وقدراته الابداعية ، ذلك انه يحاول ان يربط الفكر بالخيال ويرى ان الصلة الوجدانية والفكرية وثيقة العرى . ومن المؤكد « تأثر كولرديج بفلاسفة الالمان المثاليين امثال كانت Cante وشلينج Schellingفقد عاد الى انجلترا وعقله مشغول بفلسفة الغيبيات وما وراء الطبيعة Metaphysics السبب الذي جعله يبتعد عن الرومانسية البحتة في مفهومها الادبي ، ليس لقصور خياله الشعري او ضعف قدراته الابداعية بسبب تعاطيه الافيون او بسبب ظروفه العائلية غير المستقرة (Sampson (ed.), 1920, pp. xxi — xxviii) ويؤكد « مكفارلاند » McFarland تأثر كولريدج الشديد بشلينج

(١٠) ورد موضوع الأفيون هذا في عدة مواضع في خطابات « كولريدج » . انظر مقال « ايرل لسلي » :
Earl Leslie, "Coleridge as Revealed in his Letters" in (Beer (ed.), 1974, pp. 31-53) ¾

« لدرجة انه اخذ او اقتبس بعضا من افكاره ، ليس بسبب فقر فكره او اضمحلال شاعريته وقواه الابداعية ، ولكن بسبب محاولته الفذة لايجاد الصلة بين الفكر والوجدان في اسلوب وتركيب فني يمكن ان يقال انه كولريدجي بحت »
(McFarland, 1969, p. 32)

هذا ويرى « والي » ان حالة « الانسجام المتزامن » Synaethesia التي ورد ذكرها « تكون خاصية رئيسية للرؤية الشعرية كلها ، كذلك للحس الشعري للغة ، وربما كانت ايضا تفسيرا لتجاربنا الحسية الخالصة المتطورة ، لانها حالة نفسية وليست تجربة بعينها ، او رابطة واحدة لافكار ».
(Whalley, in Beer (ed.,), 1974, p. 14)

واخيرا تقول الاستاذة « ايمت » : « اعتقد ان اساس ميول كولريدج الفلسفي هو كيف يفهم ويفسر القوى الابداعية ، ثم بعد ذلك يحاول ان يرى هذه القوى تطابق او تتحد مع قوى الحياة والنماء في الطبيعة ، واخيرا يرى قوى العقل وقوى الطبيعة متشابهة تماما في اعتمادهما على ارضية روحية » .(Emmet, in Couburn (ed.), 1967.p. 167) .

٣ ـ انموذج تطبيقي لتفسير فكرة « كوبلا خان » :

التفسيرات السابقة لفكرة القصيدة لا تكون ملزمة ، الا اذا وجدت ما يسندها في النص الشعري ، وما يحتويه من معان وصور وتعابير بلاغية ، وغيرها من الطرائف والاساليب الفنية ، التي عادة ما يتبعها الشاعر لبيان المعاني وتوصيل الفكرة التي يريدها للقارىء . ومن اهم الاساليب الشعرية Poetic Techniques التي ينبغي النظر اليها عند دراسة اي قصيدة انجليزية والحكم عليها : الشكل form الصورة الشعرية imagry التعابير البلاغية [11] Figures of speech من استعارة metaphor وتشبيه simile وجناس pun ورمزية symbolism وغيرها ، الموسيقى الشعرية[12] Prosody ، الى غير ذلك من الاساليب التي يلجأ اليها الشاعر لمعالجة التفاصيل المختلفة ، التي تشير الى المعنى الاجمالي وفكرة القصيدة . وليس من الضروري ان يستخدم الشاعر كل الاساليب الشعرية في قصيدة واحدة ، ولكنه يتخير ما يراه مناسبا لبيان المعنى الذي يريده . وعند الحكم على قصيدة ما يكون البحث عادة عن مجموعة الاساليب الشعرية التي استخدمها الشاعر ، والى اي حد تناسب المعنى الذي يريده والى اي حد ادت الغرض من استخدامها . ويكون الحكم صادقا اذا ما ابرزت هذه الاساليب ما يعنيه الشاعر ، في صورة منطقية خالية من اللبس والغموض ، هذا بالاضافة الى ما قد يستقيه الدارس او الناقد من معلومات خارج النص الشعري ، مثل فلسفة الشاعر وآرائه في الحياة ، ومناسبة القصيدة ان كانت لها مناسبة تاريخية او اجتماعية او سياسية معينة . ومن الضرورة بمكان ان يحاول الناقد اخضاع هذه المعلومات الى النص الشعري المرادة دراسته ، فان قبلها تكون اداة اضافية للحكم عليه ، وان لم يقبلها النص ، تكون بعيدة عن المعنى الذي اراده الشاعر ، فتستبعد وتحتدم الاساليب الشعرية المعروفة . وقد حاولنا في هذا النموذج ان نعطي مثالا على ذلك بتطبيقه على « كوبلا خان » .

(١١) انظر (Leech, 1979, pp. 147-161) .
(١٢) انظر المرجع أعلاه ص ٨٩ ـ ١٢٨ (Leech) .

الشكل :

تأخذ القصيدة الانجليزية اشكالا مختلفة من حيث ترتيب ابياتها[١٣] واجزائها ، وعادة ما يكون للشكل قيمته في المعنى الاجمالي للقصيدة ، ولذلك يؤخذ في الاعتبار عند الموازنة بين الفكرة الاساسية التي يريدها الشاعر والاسلوب الفني الذي ابتدعه او اختاره لمعالجة هذه الفكرة وتوصيلها للقارىء . وعلى هذا الاساس يكون الشكل واحدا من هذه الطرائف او الاساليب الفنية Artistic Techniques التي تؤكد صنعة الشاعر وبراعته الشعرية .

تنقسم « كوبلا خان » من حيث الشكل الى جزئين : الجزء الأول (الأبيات : ١ - ٤٧) ويصف هذا الصقع الخصيب من الأرض ، وفيه النبع والنهر المقدس ، والقبة التي أمر ببنائها كوبلاي خان على ضفته ، ثم غيران الثلوج ويداخلها بحر زاخر ساكن حيث يصب هذا النهر . والجزء الثاني (الأبيات : ٤٨ - ٦٣) ويصف هذه القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً . والشاعر الذي أخذ بسحر موسيقاها وحلاوة صوتها الى درجة من النشوة والانفعال ، جعلت صحبه الذين راعهم حاله هذا يلتفون حوله في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه بإعجاب وانبهار . يقول « هاوس » :

« والعلاقة بين هذين الجزئين ومحاولة الربط بينها تمنحان هذه القصيدة شخصيتها من حيث اتحاد الفكرة الأساسية والصورة الشعرية ، وعلى الربط بين هذين الجزئين يعتمد التحليل الموضوعي لهذه القصيدة » .
(Jones & Tydeman, 1973, P. 201)

٢ - الصورة الشعريـة :

في الجزء الأول من القصيدة يبدأ الشاعر بوصف هذه البقعة الخصبة من الأرض ، تسورها حيطان وأبراج عالية ، وفي وسطها قبة عظيمة تحيط بها حدائق يانعة ترويها نهيرات وغدران . وقد نمت هذه الحدائق وتكاثفت وتطاولت حتى صارت كالجبال في علوها وارتفاعها تحجب الشمس وتأتي من الفضاء بما يكفي هذه الجنان وريحانها الخضراء التي أزهر فيها كثير من شجر البخور الذي فاح عبيره وأريجه فعبّق أرجاء المكان .

وفي جانب آخر من هذه البقعة الخصيبة انحدرت تلعة[١٤] (مهواة) عميقة الى سفح جبل ، كسته الأعشاب وأشجار الأرز حلة من الخضرة الكثيفة . ونبع وافر فياض قد تفجر من هذه المهواة ما زال يدفع الماء دفعاً فتهتز الأرض

---

(١٣) الشكل يختلف من جيل الى آخر ، ومن جنس من أجناس الشعر الى آخر . فالشكل في الملحمة epic غيره في القصيدة الغنائية ode ، غيره في السونيته sonnet ، وهكذا . وعند دراسة الشكل في القصيدة يكون التركيز على اجزائها او طريقة تركيبها وتقسيمات ابياتها ، ومحاولة الربط بين هذه الاجزاء والفكرة ربطا يعتمد على التسلسل المنطقي والتدرج والانسجام كما هو الحال في كثير من « سونيتات » شكسبير « Shakespeare' Sonnets » .

(١٤) التلعة بكسر التاء وتسكين اللام مكانا منخفض بين جبلين او مرتفعين ، أو ما ارتفع من مسيل الماء وانخفض من الجبال او قرار الأرض ، وجمعها تلاع ، يقول طرفة بن العبد :

[illegible]

اهتزازاً على اثر اهتياجه وغليانه ، وتتناثر شظايا الصخور كالسقيط المتهاوي . ومن بين هذه الصخور المتناثرة يقفز النهر المقدس عالياً ليشق مجراه متعرجاً اثناء اختراقه الغابة والوادي في بطن هذه البقعة الخصبة الى أن يصل الى تلك الغيران الثلجية العميقة المتداخلة تحت الأرض ويصب في محيط ساكن هادىء .

أول ما يلاحظ في هذا الجزء من القصيدة الوضوح الشديد ، وتحديد الموضوع منذ البداية ، أي من افتتاحية القصيدة والى نهاية هذا الجزء . فاذا ما وضع القارىء يده على هذا الوصف الدقيق ، ولمسه وحس به وتصوره كما تصوره الشاعر ، أمكن من وضع يده على وحدة الموضوع في هذه القصيدة ، ذلك أن هذه الصورة الشعرية الكاملة تجعل من هذا الجزء وحدة شعرية متماسكة ، تدحض رأياً من آراء النقاد التي تعامل هذه القصيدة على أنها « نتاج حلم » أو « قطعة شعرية » مبتورة . يقول همفري هاوس :

« ان في هذه البقعة الخصبة نظاماً طبيعياً يمكن ان يكون في أي مكان ولذلك تكون خصوبة هذا السهل الذي يرويه هذا النبع الوافر شيئاً منطقياً فلولا هذا النبع الذي لا يفتر ولا ينقطع عطاؤه لأصبح أمر الخصوبة هذا مستحيلاً . وتبقى القبة والأسوار التي تحيط بهذه الجنان ، العنصران الوحيدان من صنع الانسان ، ويظل المنطق مقبولاً وقائماً لأن الأباطرة والملوك قد اشتهروا ببناء مثل هذه العجائب .

(Jones & Tydeman, 1973, p.p. 202 — 203)

وهذه المعاني يمكن أن تستقى من الوصف الدقيق لهذا النبع الوافر والقبة والنهر .

أ ـ وصف النبع (الأبيات : ٢٠ ـ ٢٧) :

في هذه الأبيات شعور وإحساس عميق بقوة هذا النبع الفياض ، المليء بالحيوية والطاقة العجيبة ، التي لا تفتر أبداً ، وقد عبر عنها الشاعر باستخدامه ألفاظاً وجملاً وشبه جمل : « سقيط يتهاوى rebounding hail، الصخور الراقصة dancing rocks، شظايا من صخور huge fragments، حبات عصافة Chaffy grain، استخداماً بليغاً أعطى للقصيدة نوعاً آخر من الثقل والتأثير ، وفي نفس الوقت يحافظ على بناء أفكاره واخراجها منظمة في استمرارية واتصال وترابط . (Jones & Tydeman, 1973, P. 203).

وقد برزت من وصف النبع صورة شعرية كاملة رائعة مليئة بالحيوية لأن النظم قد احتوى على خمسة عناصر هامة هي :

١ ـ هذا الوصف الجغرافي الدقيق .
٢ ـ نظم الكلمات واستخدام بعض العبارات استخداماً بليغاً .
٣ ـ بناء أفكار الشاعر واخراجها منظمة في شيء من الاستمرارية والترابط والاتصال .
٤ ـ هذه الحيوية والطاقة المطلوبة للتعبير عن فعل هذا النبع المتفجر وطاقاته العارمة .

• ـ قدرة الشاعر على التحكم في هذه الحيوية ، حيث تمكن من الجمع بين حيوية الصورة الشعرية وحركتها ، والسيطرة عليها عن طريق الموسيقى الشعرية والتأثير الصوتي ، لا سيما النبر والايقاع في هذه الأبيات :

من بين هذه الصخور المائدة
تقفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد ..
وخمسة أميال يتحدر تائهاً
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل الى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان .

ب ـ وصف القبة والنهر (الأبيات ١ ، ٢ ـ ٦ ، ٢٨ ـ ٣٦ ، ٤٠ ـ ٤٧) :

« هذا الوصف الرائع ، وما يحتويه من وضوح واستقامة وتناسق ، والطريقة التي عامل بها الشاعر البقعة الخصبة ، وما فيها من عناصر الطبيعة ، اللذان صاحبا هذا الجزء من القصيدة يؤديان الى المعنى الرئيسي ووحدة الموضوع فيها . فالقبة ترمز لكمال الابداع الفني عند الانسان ، شاعراً كان أم ملكاً ، والرضا التام الذي يحسه لما حققه من ابداع ، وهي ـ مستديرة ومرئية وكاملة ـ بمثابة القلب لهذا الفردوس الذي اجتمعت فيه قدرات الانسان وهبات الطبيعة . وقد ذكرها الشاعر ثلاث مرات في هذا الجزء ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « متعة » pleasure ، كذلك ذكر كلمة نهر ثلاثاً ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « مقدس » sacred ، وهو نعت وصفي epithet حافظ عليه الشاعر دون اختلال في النظم ، وأخيراً تلتقي المتعة (القبة) بالقدسية (النهر) »[٢٥] .

ويبقى ظل القبة سابحاً
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
وأصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقي واحد .

والمتعة المقصودة هنا من نوع فريد ، انها قمة الاحساس بالنشوة والسعادة التي يصل اليها الانسان ، عندما يشيد صرحاً رائعاً كهذا الفردوس المصطنع ، مثلها مثل المتعة والنشوة ـ وهما الشعور بالرضا الذي يحس به المتصوفة عندما يصلون درجة قصوى من كمال التسبيح لله والتفكر في مخلوقاته . واقتران المتعة بالقدسية هنا دليل على هذه النعمة (العبقرية وقوى ابداع الخيال) التي أنعم الله بها على الشاعر والفنان وحباهما بها من دون الناس .

(٢٥) « عبقري عابس » (المرجع ، ص ٢٠) .

٣ ـ الربط بين جزئي القصيدة :

« ان وحدة الموضوع في القصيدة كلها تعتمد على هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني »[١٦] ، وعلى هذا الانتقال وحده ، يعتمد التفسير الرابع لفكرة القصيدة ، فالى أي حد نجح الشاعر في هذا الانتقال ؟

لنا في ايجاد هذه العلاقة بين جزئي القصيدة والربط بينهما مناح نفصلها فيما يلي :

أ ـ الحركة التصويرية :

ان واحداً من المحاور التي يرتكز عليها هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني ، يكمن في الحركة التصويرية التي صاحبت الجزء الثاني من القصيدة . وأول ما تضمنه هذا الجزء وصف القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « أبورا »
فاخذت بجمال شدوها وحلاوة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
وعلى أثر حلاوة سرها وسحر موسيقاها
كدت أن أبني قبة ـ مثل تلك ـ
عمادها الهواء .. وتغشيها الشمس
فوق غيران الثلوج .

والشاعر هنا كمن خبا صوته بعد أن ارتحل به عقله في عوالم الخيال ، وراح في نوبة من نوبات « جنون الشعر » Poetic Frenzy ، وهو في حالته هذه مر به طيف لقينة حبشية رائعة الجمال تعزف على قيثارتها وتغني ، فسحره لحنها الجميل وصوتها العذب وبث فيه شيئاً من الحيوية والنشاط الذهني ، وانتعش عقله وتحركت فيه عوامل الخيال حتى بلغ درجة من الابداع الشعري على اثرها كاد أن يبني قبة مثل تلك (التي بناها الخان العظيم) في الخيال (في الهواء) . فكان طيف هذه القينة بمثابة الصحوة التي عادة ما تصيب الشاعر الملهم ، فتهز ثباته وتعيده الى نفسه مرة أخرى ، وتكون بذلك مصدر الالهام والابداع وسمو الخيال .

والعلاقة بين جزئي القصيدة تتبلور إذا ما توسعنا قليلا في المقارنة بين النهر وخيال الشاعر في شيء من الرمزية . فالنهر يشق مجراه في بطن هذه البقعة الخصبة ، يروي جنانها وحدائقها ، ويجري نشطاً قوياً حيوياً داخل تلك الغيران

---

(١٦) همفري هاوس (نفس المرجع ص ٢٠١) .

العميقة حتى يصب في خضم هادىء ساكن ، ولكنه لا يموت ابداً ، لأن الحان العظيم ما زال يسمع هدير الأمواه ينبعث من داخل الغيران . كذلك خيال الشاعر خبا الى حين بارتحاله في واحدة من نوبات جنون الشعر ولكنه لم يمته . فالنهر رمز النماء والحياة ، يرتحل داخل الغيران ولا يموت ، وخيال الشاعر يخبو الى حين ، ولكنه يعود ويزدهر مع كل صحوة من هذه الصحوات التي عادة ما تخرج العباقرة والشعراء من ثباتهم وتبث فيهم الروح . وهذا التفسير يلغي ما ذهب اليه أصحاب التفسير الأول في دعواهم بأفول نجم الشاعر .

ومثل هذه الصحوة التي تنتاب الشاعر الملهم بعد ثبات عميق أو ارتحال مؤقت من عالم الحسيات الى عوالم الخيال ، ليست بغريبة على الشعراء الملهمين ، فهذا قيس بن الملوح ، كما صوره شوقي ، يضرب في البوادي والفلوات ، وقد بلغت به لواعج الصبابة والهوى مبلغاً أقرب الى حالات الجنون والخبل ، ومع ذلك ، وما ان يسمع اسم « ليلى » يثوب من خبله ويفيق من جنونه وتدب فيه الحياة ، وكأن الحبيبة مصدر الالهام ، فيقول شعراً جميلاً لا يرد على لسان مخبول أو مجنون :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له ... نشوان في جنبات الصدر عربيد
ليلى ، أنظري البيد هل مادت بأهليها ... وهل ترنم في المزمار داود
ليلى ، نداء بليلى رن في اذني ... سحر لعمر له في السمع ترديد
ليلى تردد لي سمعي وفي خلدي ... كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخوتها ... أم المنادون عشاق معاميد
ان يشركوني في ليلى فلا رجعت ... جبال نجد لهم صوتاً ولا البيد
أغير ليلى نادوا أم بها هتفوا ... فداء ليلى الليالي الخرد الغيد
اذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلي ... وثاب ما صرعت مني العناقيد
كما النداء اسمها حسناً وحببه ... حتى كأن اسمها البشرى أو العيد
ليلى ، لعلّ مجنون ـ يخيل لي ... لا الحيّ نادوا على ليلى ولا نودوا

أحمد شوقي ـ ١٩٨١ ، ص ٣١ ـ ٣٢) .

وتضمن هذا الجزء من القصيدة أيضاً وصفاً للشاعر الملهم وقد هب من غفوته ، فبدت هيئته بشعر رأسه الواقف في غير انتظام ، وعينيه المتقدتين ، غريبة للناظرين ، فالتف حوله نفر من صحبه في حلقات ثلاث ، ينظرون اليه في تعجب وانبهار وحيرة :

احذرو ! . . . ... احذروا !
عيناه المتقدان . . . . شعره الثائر

الـتـفـوا حـولـه في حـلـقـات ثـلاثـاً
واغمضوا اعينكم من خشية وخوف
فـهـو الـذي طـعـم من نـدى الـعـسـل
وشـرب مـن لـبـن الـفـردوس

يقول همفري هاوس في هذا الصدد : « هاتان العبارتان (عيناه المتقدتان وشعره الثائر لا تدلان على ملك من ملوك التتر ، إلا إذا كان هناك وصف سابق لهيئة ملوك التتر. ولكن اذا نظرنا الى القصيدة على انها تناقش موضوع الابداع الشعري ، فان الشخص المعني هنا يكون الشاعر نفسه أو الشاعر مطلقاً وليس ملكاً من ملوك التتر ، لأن هذا يكون جنون الشعر ، كذلك تكون الأغنية والفتاة الحبشية التي تغنيها رمزاً يصور حالة من حالات جنون الشعر » . In)
Jones & Tydeman, 1973, P. 201.)

« ومما يؤكد هذه العلاقة المنطقية والربط بين جزئي القصيدة أيضاً اتيان الشاعر بكلمة « فردوس » paradise لتكون آخر كلمات القصيدة ، وقد ذكرها كحقيقة ، وليست مجرد أمل بعيد المنال يمني نفسه به ، فهو متشرب بروح الجنان (الطبيعة) مترعرع بين حناياها ، وهي مصدر وحيه والهامه وابداعه . كذلك قدم الشاعر الصقع الخصيب كحقيقة دون أن يطلق عليه كلمة « فردوس » . ولكن الصورة الشعرية التي قدمها حملت هذا المعنى »[١٣] . فهذا الصقع الخصيب ، وما فيه من جنان يانعة وينبع وافر فياض ، وانهار تجري فوق وتحت الأرض ، وغيران الثلوج وغيرها ، يعطي صورة رائعة لفردوس مصنوع . ومما يؤكد أيضاً حقيقة هذا الفردوس المصنوع نعت الشاعر له بأنه « معجزة من صنع فريد » : .It was a miracle of rare device هذا الفردوس شيء نادر الوجود ، ويفوق تصور وطاقة البشر ، ولكن الخان العظيم والشاعر الملهم حققاه ، الخان بارادته وسلطانه ، والشاعر بهذه الدرجة الرفيعة من سمو الخيال وكماله التي تحمله دائم الابداع والتصور لكل هذا الفردوس الفريد ، ثم يترجم هذا التصور شعراً يبهر السامعين .

٤ ـ الموسيقى الشعرية :

ان الموسيقى الشعرية التي صاحبت معظم أبيات القصيدة تبرز الصورة الشعرية كاملة متماسكة ، مما يؤكد وحدة الموضوع وفكرة القصيدة كما عرضها أصحاب التفسير الرابع . فالموسيقى الشعرية التي صاحبت الأبيات التي تصف الحلم وطيف الفتاة الحبشية ، تشكل محور ارتكاز آخر لهذا الانتقال المنطقي بين جزئي القصيدة ، لأنها تسلط الضوء على وحدة القصيدة ، وأنها عن الابداع الشعري وليست عن اضمحلال الشاعرية :

وقـد حـلـمـت مـرة بـفـتـيـنـة حـبـشـيـة
عـزفـت عـلـى قيثـارتهـا تتغنى عن جبـل « أبـورا »

(١٣) « هاوس » (نفس المرجع ، ص ٢٠١) .

ونعتمد هنا على عنصرين هامين من عناصر موسيقى الشعر هما النبر stress والإيقاع rhythm[١٨] . فاذا كان النبر ثقيلاً أخذ بالتفسير الأول كما قدمناه ، ولكن الراجح أن النبر خفيف على كلمة « مرة » ، ويكون المعنى : وفي مرة من المرات العديدة التي احلم فيها أو التي يأتي فيها مثل هذا الاحلام حلمت بقينة حبشية . . . . الخ ، وليست هذه المرة الوحيدة أو الأولى والأخيرة التي يأتي فيها مثل هذا الطيف والاحلام ، فأنا شاعر ملهم دائم الإلهام ، وما هذه الا واحدة من وحي الهامي .

وأبيات أخريات تعتبر أساسية للتفسير الرابع وتعبر أيضاً عن هذا الانتقال .

Could I revive within me
Her Symphony and song,
To such a deep delight't would win me,
That with music loud and long,
I **wold** build that dome in air
That sunny dome ! those caves of ice !

وفي ترجمة هذا النص لنا مشربان تبعاً للتفسير الذي نريده ، فاذا أخذنا بالتفسير الأول تكون الترجمة على هذا النحو :

اذا ما أخذت بجمال صوتها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف أبني قبة مثل تلك . . . . الخ

وبناء على هذه الترجمة يكون النبر ثقيلاً على كلمة could ويكون المعنى : « ان كنت حقاً استطيع أو أن يمكنني حقاً أن اسحر بهذا الصوت الجميل وأتأثر به . . . . . الخ ، ولكن وحسرتاه فأنا لا أقدر ، أو واحسرتاه فانه ليس في امكاني أن أتأثر بهذا اللحن الجميل » . وبالتالي يتغير المعنى الاجمالي للقصيدة وتكون فكرتها الأساسية كما رآها أصحاب التفسير الأول والثاني عن سخط وحنق الشاعر وفشل شاعريته وقوى الابداع الفني فيه .

أما اذا ما نُبرت كلمة could نبراً خفيفاً يكون المعنى : « أنا استطيع فعلاً ان أردت » ، وتكون الترجمة كما جاء في النص المترجم :

لقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارها تتغنى عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال غنائها وعذوبة لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق . . . . الخ

(١٨) اعتمدنا على « ملوس » في موضوع النبر والايقاع (نفس المرجع ص ٢٠١) .

وبناء على هذه الترجمة تكون الفكرة الأساسية للقصيدة (الابداع الشعري) وما صحبها من شرح للمقطع الرابع ، ولهذا اتجهنا الى الترجمة على النحو المذكور في النص المترجم .

هذا وتوحي الموسيقى أيضاً بفكرة الانتصار لحقيقة هذه الطاقات والقوى الابداعية ، وما تحتويه من دفقة شعورية وصحوة شاعرية ، ومدى عظمة هذه الدفقة والصحوة ، وما توحيان به يكشف عنها وصف أثرها على الشاعر :

وعلى أثر حلاوة صوتها وعذوبة لحنها
كدت أن أبني قبة . مثل تلك .
عمادها الهواء وتغشيها الشمس
فوق غيران الثلوج .

ونبر كلمة « كدت » would نبراً ثقيلاً في البيت :

« كدت أن أبني قبة مثل تلك I would build that dome » لتؤكد أن الشاعر قد أخذ فعلاً بهذا اللحن الجميل ، إلى درجة من النشوة والانشراح ونشاط القريحة ، حتى كاد أن يبني قبة . مثل تلك التي بناها الخان العظيم . في الخيال . « وهنا يرجع كولريدج » الى القبة العظيمة التي وصفها في الجزء الأول كما بناها « كوبلا خان » ، فلو لم يستطع تخيلها أصلاً ، لما وصفها في الجزء الأول من القصيدة ، ولما كان لسحر الغناء واللحن الذي تعزفه هذه الفتاة الحبشية أي أثر جوهري محسوس ، وكذلك الأثر الذي على الشاعر لأن يأتي بمثل ما أتى به من ابداع . ولأن الجزء الأول يقدم القبة والنهر وموقعهما ، في صورة رائعة كاملة ، فيثبتا حقيقة هذه الدفقة الشعورية والصحوة الشاعرية والانبعاث من جديد الى عوالم الخيال والابداع الشعري في الجزء الثاني » . (Jones & Tydeman, 1973, P. 201) .

ونبر ثقيل آخر على كلمة سوف should يؤكد أن الشاعر يمكن أن يتصور مثل هذا الفردوس في الخيال ثم يترجمه شعراً فيبرز هذا التصور لأصحابه وأصدقائه ، في صورة حية بديعة ، فيحتارون في أمر هذا الشاعر الملهم . كذلك يؤكد هذا النبر الثقيل أن في مقدور الشاعر أن يفعل هذا تحت تأثير هذه الدفقة الشعورية والصحوة الشاعرية ، التي يأتي بها مثل هذا الطيف العابر :

And all who heard **should** see them there.
And all **should** cry, Beware ! Beware !

ولو قد فعلت وعلم الناس بها
لجاؤا جميعاً وصاحوا في حيرة :
احذروه ! . . . .   احذروه ! .

وأخيراً ، اذا كانت هذه القصيدة عن موضوع انحطاط الخيال الشعري والشاعرية كما ادعى أصحاب التفسيرين الأول والثاني ، لجاء النبر ثقيلاً في معظمه ، ولكان الايقاع بطيئاً ، تمشياً مع نفسية الشاعر اليائسة ، وقد رأينا كثيراً من شعراء الانجليزية المبدعين يلجأون لاستعمال الوزن البطيء والأصوات المتحركة الطويلة ، تعبيراً عن حالة الكآبة أو اليأس أو الحزن العميق . ولكن الايقاع الذي صاحب أبيات هذه القصيدة بشكل عام ، يوحي بعمق التفسير الرابع ويؤكد أن خيال الشاعر ما زال خصباً ، وأن شاعريته ما زالت حية نشطة معطاءة ، على عكس ما ادعى أصحاب التفسيرين المذكورين ، ذلك « لأن الوزن في الأبيات جاء خفيفاً وسريعاً تمشياً مع الحالة النفسية للشاعر ، التي تنقلت تنقلاً سريعاً من البهجة والاغتباط والفرح العظيم ، الى التأثر والصحوة الشاعرية ، الى النشوة التي يلقاها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من الابداع الشعري . ونظم الأبيات يؤكد هذه النشوة ولا يوحي بغيرها ، وما من قارىء مرهف الاحساس ليقرأها على نحو غير هذا » (Jones & Tydeman, 1973, 201).

كوبلاخان

(١)

١ ـ وفي « زانادو » أمر « كوبلا خان » .
٢ ـ أن تقام قبة عظيمة للمتع والملذات .
٣ ـ على شاطئ « ألف » المقدس . .
٤ ـ ذلك النهر الذي يجري .
٥ ـ داخل غيران لا يبلغ أغوارها إنسان .
٦ ـ ويصب في بحر لا تصل إليه الشمس .

***

٧ ـ وهنا أميال من أرض خصبة
٨ ـ يحيطها سوران ، من أبراج وحيطان
٩ ـ فيها جنان يانعة ، وغدران جارية .
١٠ ـ وكم من شجر البخور فيها قد أزهر . .
١١ وهنا رحبات من خضرة تغشيها الشمس .
١٢ ـ وتكتنفها غابات قديمة كالجبال .

***

١٣ ـ ما أجملها من مهواة عميقة رائعة .
١٤ ـ تنحدر إلى سفح الجبل الأخضر .
١٥ ـ تخترقه هذا الغطاء الأرزي .
١٦ ـ وفي قاعها الوحيد القمر شاحب .
١٧ ـ سكنته جنية تبكي حبيبها .
١٨ ـ له مكان موحش !
١٩ ـ كمهد أبدا مهيب ساحر .

***

٢٠ ـ ونبع زاخر قد تفجر من هذه المهواة .
٢١ ـ ما زال يندفع في اهتياج واضطراب وغليان .
٢٢ ـ وكأن الأرض من تحته .
٢٣ ـ تلهث بأنفاس سريعة ثقيلة .
٢٤ ـ وفي وسط هذا التفجر والغليان .
٢٥ ـ تناثرت قطعها من صخور .
٢٦ ـ كأنما سقيط يتهاوى .
٢٧ ـ أو حبات حصبائها يستخلصها حاصد بمذراته .
٢٨ ـ ومن بين هذي الصخور الهائمة .
٢٩ ـ قفز النهر المقدس عالياً .
٣٠ ـ ليجري من الآن وإلى الأبد . .
٣١ ـ وخمسة أميال ينحدر تائها .

٣٢ ـ وعبر أغوار الغابة والروابي .
٣٣ ـ حتى يصل إلى تلك الغيران .
٣٤ ـ التي لا يبلغ أغوارها إنسان .
٣٥ ـ ويصب في خضم ساج .
٣٦ ـ فيهدأ ضجيجه . . . ويخمد غليانه .
٣٧ ـ وفي وسط هذا الضجيج . .
٣٨ ـ سمع أصوات القوى « كوبلا خان » .
٣٩ ـ تتراءى من بعيد . . . منذرة بحرب .

***

٤٠ ـ ويطفو ظل القبة سابحاً .
٤١ ـ في نقطة وسط الأمواج
٤٢ ـ حيث يسمع غليان النبع .
٤٣ ـ وأصداء النهر داخل الغيران
٤٤ ـ في جرس موسيقي واحد .
٤٥ ـ إنها معجزة من صنع فريد .
٤٦ ـ قبة تغشيها الشمس .
٤٧ ـ فوق غيران من الثلج !

***

(٢)

٤٨ ـ ولقد حلمت مرة بفتاة حبشية .
٤٩ ـ عزفت على قيثارها تغني عن جبل « أبورا » .
٥٠ ـ فأعلنت بجمال شدوها وعلوية لحنها .
٥١ ـ واستبد بي فرح ووجد عميق .
٥٢ ـ وعلى أثر حلاوة صوتها وسحر موسيقاها .
٥٣ ـ كدت أن أبني قبة ـ على فلك .
٥٤ ـ حيطها الهواء . . . وتغشيها الشمس
٥٥ ـ فوق غيران الثلج .
٥٦ ـ ولو قد فعلت وعلم الناس بها .
٥٧ ـ لجاؤا جميعاً وصاحوا في حيرة وخوف :
٥٨ ـ احذروا ! احذروا !
٥٩ ـ عيناه اللامعتان . . . شعره الثائر .
٦٠ ـ انسجوا حوله في حلقات ثلاثاً .
٦١ ـ وأغمضوا أعينكم من خشية وخوف .
٦٢ ـ فهو الذي طعم من ندى العسل
وشرب من لبن الفردوس .

KUBLA KHAN *

(1)

In Xanadu did KUBLA KHAN
A stately pleasure-dome decree :
Where ALPH, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.

So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover!
A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momently was forced :
Amid whose swift half-intermitted Burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momently the sacred river.

(2)

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :

---

* "Kubla Khan", written by Samuel Taylor Coleridge, in Hayward, John (ed.), The Pungain Book of English Verse, Pungain Books, Middlesex, 1970, PP. 255-257.

And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves,
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves,
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

(2)

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw :
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she play'd
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air
That sunny dome! thos caves of ice!
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread :
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

احمد شوقي : مسرحية مجنون ليلى ، دار النهضة ، بيروت ، ١٩٨١ .
د . احمد الطيب : أصوات وحناجر ومقالات اخرى ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٥ .
ديوان طرفة بن العبد ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (بدون تاريخ) .
د . شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، الطبعة الثالثة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع الأجنبية :

Bodkin, M., **Archetypal Patterns in Poetry**, Oxford University Press, Oxford, 1935.
Beer, J. B. (ed.), **Coleridge Variety**, the Macmillan Press, London, 1974.
Coleridge the Visionary, Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.
Coleridge, S.T., (Shawcross, ed.), Biographia Literaria vol. I & II, Oxford University Press, Oxford, 1965.
Colmer, J. (ed.), **Coleridge** Selected Poems, Oxford University Press, London, 1966.
Coburn, Kathleen, **Coleridge** A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.
Cornwell, J., **Coleridge: Poet & Revolutionary 1772-1804** A Critical Biography, Allen Lane, Penguin Books Ltd., London 1973.
House, H., **Coleridge: The** Clarke Lectures, 1951-2, Oxford University Press, London, 1973.
Hayward, J. (ed.), **The Clarke Lectures**, 1951-2, Oxford University Press, London, 1973.
Hayward, J. (ed.), **The Penguin** Book of English Verse, Penguin Books, Middlesex, England, 1970.
Hill, J. Spencer (ed.), **Imagination in Coleridge**, the Macmillan Press, Ltd., London, 1978.
Jones, Alun R. & Tydeman, William (eds.), **Coleridge The Ancient Mariner & Other Poems, Macmillan, London, 197**
Lowes, J.L., The Road to Xanadu, Vintage Paperback, New York, 1959.
Lockridge, Laurence S., **Coleridge The Moralist, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977.**
Leech, G.W., Alinguistic Guide to English Poetry, Longman, London, 1979.
Milford, H.S. (ed.), **The Oxford Book of English Verse the Romantic Period** (1798-1837), Oxford Univesity Press, Oxford, 1963.
McFarland, **Coleridge and The Pantheist Tradition**, Oxford, University Press, Oxford, 1969.
Reeves, J., **Selecta Poems of Samuel Taylor Coleridge**, Heineman, London, 1976.
Schneider, E., **Opium and Kubla Khan**, Chicago, 1953.

بداية المسرح الشعري بالمغرب
بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة

عبد الرحمن بن زيدان

كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، فاس ، المغرب

مدخل

. اذا انطلقنا من الحقيقة التي تثبت حداثة المجتمع العربي في الممارسة المسرحية ، بمستوياتها المتعلقة بكتابة النص الأدبي وقراءته الركحية وعرضه أمام الجمهور ، فان عمر المسرح العربي ـ وهو يجرب مجموعة من الأدوات التي يريد بها أن يؤسس نظريته المسرحية ـ يضعنا أمام بعض التراكمات الابداعية والنتاجات التي يمكن أن نطرح حول هويتها مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تكوينها وبنيتها وخصوصياتها كجنس أدبي له مقوماته التي ينهض عليها وبالخصوص المسرح الشعري ، الذي ينبني جسده على لغة تختلف في مواصفاتها وميكانيزماتها عن اللغة النثرية العادية ، ويكون خطابه بمادة لغوية تنتمي الى حقل آخر من حقول الابداع وهو الشعر .

هكذا فان اشكالية نص « المسرحية الشعرية » بالمغرب يضعنا أمام المعادلة التالية :

١ ـ مدى سلامة بناء النص « المسرحي » وأسسه الدرامية .

٢ ـ تاريخ هذه التجربة ـ شكلا ومضمونا ـ بالمشرق والمغرب .

٢ ـ علاقة النص بالتاريخ بهدف توليد رؤية الكاتب للعالم .

٤ ـ مدى نجاح أو فشل هذا في ارساء قواعده التي تجعل منه نصاً أدبيا .

من هنا كان نص أبي بكر اللمتوني « بقيت وحدي » مجالا لهذا البحث ونموذجا حيا للابداع المغربي في بداية تأسيس خطابه الدرامي الذي انخرط في الواقع المعيش ، بوعي تاريخي لينقله بأدواته الفنية لداخل النص ، هذا الواقع الذي يصير كومة من العلاقات له وجوده المادي الذي يكسر انعكاس حقيقة الواقع لأنه

يحرقها بطريقته لتصبح دلالات ناهضة في فضاء النص برؤية جديدة تؤسس بعدها المعرفي على المعطيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة .

لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال ، لهذا كان طموحا كبيرا بتوخى انتاج معرفته بالتجربة ـ فقط ـ دون الارتكاز على نظرية مسرحية موروثة ، أو مفاهيم تناقلتها الأجيال في مجال المسرح .

لهذا سأجعل من نموذج اللمتوني ـ كذات مبدعة ـ والنص المسرحي كنتاج يؤرخ للبدايات ـ بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ ـ مادة المعاينة والتحليل حيث سأركز على مضمون النص ، وعلاقته الجدلية بالشكل ، لأن المعطيات المادية التي كان يمتاح منها اللمتوني ، قد تمت صياغتها من خلال قناعات الكاتب الوطنية ، والتي أراد أن يؤرخ من خلالها لفترة حاسمة ومهمة من تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب (١٩٥٣ ـ ١٩٥٦) والتي حددت فضاء النص المسرحي والصراع داخله ، والتناقض بين شخوصه ، في محطات تاريخية مهمة ـ (٥٣ ـ ٥٤ ـ ٥٥ ـ ٥٦) كانت تمثل نقاط تحول مسار الحركة الوطنية والمقاومة المغربية ، وهي تناضل من أجل تثبيت توجهه الحكم في المغرب ، ومحاربة التسلط الغربي المتمثل في فرنسا واسبانيا ، وفي أدوات الاستعمار وبيادقه الذين يعتبرون لوالب في آلة كبيرة تسخر للنهب ، وضرب الفكر العربي ، والمقومات الاسلامية ليحل محلها النمط الغربي وما يحمله من شوفينية وخلفيات أيديولوجية يحقر بها البلد المستعمر ويفرغه من محتواه الوطني القومي .

ان هذا النوع من المسرح يعتبر امتدادا للشعر الوطني في فترة ما بعد الاستقلال على اعتبار أن واقعية النص تأتي من التقائه بالمرجع / الواقع / التاريخ . ويمثل هذه المسرحية نموذجا للقاء الداخل للمضمون بالخارج الواقع . وهذا ما يتطلب وقفة لتمحيص وتحليل هذا النموذج انطلاقا من القراءة التي تركز على الأساس المادي وتاريخية الأحداث وموقف المبدع من هذه المعطيات الى طريقة تشكيل النص ، وما يحمله هذا التشكيل من دلالات ورموز .

●●●

هدف الشعر : من التاريخي الى الوطني :

تنفرد الدرامات بين الأنواع الأدبية بارتباطها الوثيق ـ جدا ـ بالأشكال الأخرى للفن ، والدراما من حيث جوهرها ليست مجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل ـ فضلا عن ذلك ـ شيئا ما يتحدى حدود الأدب ، وأن تحليلها يمكن أن يتحقق بالاستثناء ـ ليس فقط الى نظرية الأدب ـ بل الى نظرية المسرح أيضا .

لهذا ـ وعلى ضوء هذا التعريف ، يمكن أن نبحث في المسرح العربي :

١ ـ هل هو أصيل أم دخيل ؟

٢ ـ هل له جذوره التاريخية على مستوى الممارسة والتنظير ، أم أنه مستورد ودخيل على التربية العربية ؟

لقد أكد جل الباحثين ـ غياب المسرح بمفهومه الغربي ـ عن الحقل الثقافي العربي ، كنص أدبي ، كتابة ، كاخراج وتمثيل ، لأن ظروفا دينية واجتماعية لم تجعل التربية العربية ـ في القديم ـ مهيأة لتقبل هذا الشكل الفني ، لأن العرب

كانوا يشعرون بتفوقهم في الشعر ـ الذي هو ديوانهم ـ فلماذا اللجوء الى هذا المستورد . سيما وأن تركيبه ـ أي المسرح ـ متداخل ومتشابك في تكوينه اللغوي والايمائي ، والرقص والغناء والحركة والاضاءة والالقاء .

لهذا ومع مارون النقاش (سنة ١٨٤٨) ، ونتيجة التفاعل مع الحضارة الغربية ، والتصادم معها ، أعلن من ميلاد الملامح الأولى للمسرح العربي ، حاول بها الرواد تعريب هذا الشكل التعبيري وتجذيره في التربة العربية وربطه ببعض الظواهر المسرحية ـ أو الأشكال ما قبل مسرحية ـ كما يسميها بعض النقاد ـ كالحكواتي ـ السامر ، الديوان ـ خيال الظل القرة قوز ، الحلقة البساط ، سيد الكتفي والمقلداتي ، لجعل الفرجة تتخذ شكلها العربي ، ولتخاطب الحس والذوق العربي الذي له خصوصياته البيئية والثقافية داخل التاريخ العربي .

لهذا كان الرواد ـ من مارون النقاش الى يعقوب صنوع وجورج أبيض وأبي خليل القباني الى أحمد شوقي وعلي احمد باكثير وعزيز أباظة ـ مسكونين بهاجس تحديد هوية قومية للمسرح العربي ، في بناء جسد النص بمادة لغوية عربية تتشبث بالتراث انطلاقا من المفهوم القومي للغة والدين والتاريخ والتراث العربي .

الا ان النصوص المعبرة عن البدايات والامتداد تحمل اشكاليتها معها سواء كتبت نثرا أو شعرا ، لأن غياب تمثل حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية ـ غالبا ما كان يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما ـ عند الرواد ـ ويظهر هذا ـ أكثر ـ في محاولة ربط الشعر بالدراما ، أي تكييف القول الشعري ـ كوعي ذاتي بالدراما كتعبير موضوعي قائم على نظرية الأدب عامة ونظرية المسرح خاصة .

وبديهي ـ هنا ـ أن تأخذ الدراما الشعرية مكانها في الأدب العربي بتقليد ما عرفه شوقي من الدراما الشعريه العالمية ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون أعمال « كورني » و « راسين » و « شكسبير» هي الاعلام التي أثرت فيه ووجهته الى طريق الدراما الشعرية . ولعل أهم عنصر تأثر به هؤلاء ـ تراجيديا ـ هي تحطيم الفرد النبيل الذي يخسر في صراعه مواضعات اجتماعية واخلاقية ، تسحق ميوله الفردية وعواطفه الخاصة وطموحه الى التحرر أو الحب أو المعرفة أو السلطان .(١)

وهذا يعني أن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند أحمد شوقي ـ خاصة ـ والرواد ـ عامة كان مستمدا من :

١ ـ تراجيديا تحطيم الفرد النبيل .

٢ ـ الرجوع الى التراث والماضي العربي لتوكيد الذات .

وعندما نرجع الى النص المسرحي الشعري بالمغرب نجد أن بدايته كانت بتقليد ما عرفه أحمد شوقي من صور الدراما الشعرية الفرنسية والانجليزية . وهذا التقليد والتأثر بالمشرق العربي له مبرراته الثقافية والحضارية ، لأن الصلة بين المغرب والمشرق لم تنقطع رغم وقوع العالم العربي تحت السيطرة الغربية ـ اما حماية أو انتدابا أو استعمارا مباشرا . وهذه

(١) سامي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح ص : ٢٤٠

الصلة وهذا التفاعل و و ان ظل واضحا على مر العصور ، فان المغرب كان متخلفا عن النهضة الشرقية[٢] بما أعطى للمشرق العربي قصب السبق في النهوض الثقافي والبحث الفكري ، والاصلاح الديني ، حتى أن كل الخطوات التي كان يحققها في مختلف المجالات المعرفية والسياسة أصبحت نبراسا للمغاربة يحتذون به حركتهم الناهضة وطموحهم الى الاستقلال .

ويعتبر المسرح الشعري من الشكل التعبيري الذي اطلع عليه المغاربة وتأثروا به ، وفي هذا الصدد يقول محمد الصادق عفيفي : حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها - ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيابين ، وتقدموا يجربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية ، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما .[٣]

وهكذا ظهرت مجموعة من الأسماء التي اقتحمت الميدان بوعي وطني أولا ، وحماس أدبي ثانيا من أجل التعبير عن قضايا العصر والأمة . نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر ، علال الهاشمي الفيلالي ، الجباري ، عبدالكبير ، العلمي حسن الطريبق ، محمد الطنجاوي ، أحمد عبد السلام البقالي ، المهدي زريوح ، وأبوبكر اللمتوني في مسرحيته « بقيت وحدي » .

وعندما نقول بأن هؤلاء وغيرهم كانوا ينطلقون من قناعاتهم الوطنية للتعبير عن آمال الشعب المغربي في فترة الاستعمار - فان النموذج الذي يتمثل في هذا الإطار هو مسرحية اللمتوني الشعرية التي ترصد لنا مرحلة النضال المغربي بوعي شعري متقدم . فقد كان نفي السلطات الفرنسية لمحمد الخامس عام ١٩٥٣ ، واحلال محمد بن عرفة مكانه سلطانا على المغرب ، حدثا من أهم أحداث التاريخ المغربي ، تناولته الاقلام من مختلف جوانبه ، فهو أنفة وعزة من جانب الملك ، حيث رفض الخنوع لفرنسا ، وأبى أن يوقع وثيقة الذل والمهانة التي سبق أن وقعها عمه السلطان عبد الحفيظ عام ١٩١٢ ، وهو ثورة من جانب الشعب المغربي بذل فيها الدماء رخيصة في سبيل التحرر والاستقلال ، وهي فرصة مواتية لأبن عرفة الذي اتخذ منه الاستعمار مخلب القط لتحقيق مؤامرته .[٤]

لهذا فان قراءة نص اللمتوني ومعاينته وتحليله لاتتأتى الا ضمن اشكالية النص أولا ، والاطار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين الشعر وبين المسرح ثانيا ، لأن الشعر يمارس تأثيره على المتلقين ، ويجعلهم يندمجون في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها .

« فمن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طابع النثر كثيرا . ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير واصبح بامكانه أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنهض به أدوات فنية أخرى ، ولكن يجب أن نضع في حسابنا أن كل شيء في الفن انما هو تمثل أو استيعاب متبادل ، فنحن نجد الشعر

---

(٢) د. ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٤١
(٣) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢١
(٤) نفسه : ص : ٢٢٦

يجعل الادب المسرحي أكثر تكاملا وثراء ، فاننا كذلك نلاحظ أن المسرحية التي أغناها الشعر ، قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية ولذلك يمكن القول بأن التأثر هنا انما هو تأثير متبادل وليس ثمة طرافا معلقا ، وآخر صانع للفعل .[٥]

لكن الى أي حد يمكن أن نستشف من هذه المسرحية ما هو درامي ، وأن نخلص الى النتيجة التي تقوم بها هذا العمل تقويما موضوعيا يضعه في الموقع الذي تمثل منه المسرح ووظيفة الشعر في البناء الكلي للنص ؟

الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدها في « يقيت وحدي » هو أن النص ما هو الا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتاجات ما بعد الاستقلال أوجد له أبو بكر اللمتوني مبررا لوجوده في الشكل المسرحي ، لأن القصيدة الشعرية ـ المطولة والمونولوج بنيات ظلت متحكمة في بنية النص وتحديد دلالاته وخلفياته الأيديولوجية كدعوة الى تحرير المغرب من الاستعمار عن طريق :

١ ـ الاصلاح الداخلي .
٢ ـ المقاومة المسلحة .

وهما الوظيفتان اللتان تحدث عنها الدكتور ابراهيم السولامي قائلا : « قد أبانت الأشعار الوطنية المغربية التي نظمت في عصر الحماية المغربية التي نظمت في عصر الحماية الأوربية ، أن الشعراء الوطنيين رأوا أن التخلص من الغزو الأجنبي لن يكون الا بأحد طريقين : طريق الاصلاح الداخلي ، أو طريق المقاومة المسلحة .

لكن شعر الدعوة الاصلاحية ، وشعر الدعوة للمقاومة اتسما بسمتين مشتركتين : أولاهما أنها كانتا دعوتين متعايشتين ـ فبينما كانت المقاومة المسلحة تشتعل في مناطق الأطلس أو الجنوب أو في جبال الريف ، كانت الدعوة لفتح المدارس والتمسك بالدين الصحيح والوحدة الوطنية مستمرة في المناطق المغربية الأخرى . وثانيهما أن الروح الاسلامية هيمنت على الشعراء الوطنيين المغاربة سواء أكانوا من دعاة الاصلاح أو من دعاة الجهاد [٦]

وهي نفس القضايا التي تطرق اليها اللمتوني ، فوجدناها واضحة جلية في شخوص المسرحية اللذين نقلوا لنا صورا من تاريخ المغرب ـ في هذه الفترة ـ نقلا يعكس تردي الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية للمغرب ويكشف عن النار المتأججة في النفوس توقا الى الحرية والاستقلال ، كما جاء على لسان : « كنزة ـ ابراهيم ـ الحلاق ـ المطربون ـ رئيس الجوق الموسيقي ـ المغني أحمد ـ المطرب ادريس . . . »

يقول رئيس الجوق .
رئيس الجوق : (منفعلا وهو يدفع دفعا ويلوح بيده محتجا) .
أقسرا
الجنتي : دونـــك الـمـعـزفـــا ولا رأيـــا ولا قــولا

(٥) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة ص : ١٤
(٦) د : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٩٧

الرئيس :	أما في هذه الدنيا	غير يملك العقلا
	أما قبلنا شخص	يبالي الهم والويلا ؟
الجندي :	سلوا من يملك الأمرا	ويمضي العقد ويحلا

« ينسحب الجندي تاركا أفراد الجوق وحدهم »

الرئيس :	اذن غنوا ، اذن غنوا	غناء الواله الثكل
مطرب :	كثير هو الهم يا أخوتي	فماذا نغني ؟ وماذا ندع ؟
	كأن فؤادي في مقلب	من النار ليس له منتزع
	اذا رمت تحريك أجنه	تحرق أيسره والشدع
الرئيس :	يارفاقي قد أتينا مصغدين	كيف بالله نغني مكرهين ؟
	أسفه الناس وأشقى العالمين	طالب الفرحة من قلب حزين
	مانغني ؟	
مطرب :	« هل درى ظبي الحمى ؟ »	
الرئيس :		لاأرى ظبيا ولكن كلبا
	سرت أبصرت غرابا أسحما	بالغ الشؤم يروع الناظرين
مطرب :	نحن . . ليل الصب »	
الرئيس :	أسقيه بالـ[illegible]	ان ليل الصب موصول الرجاء
	وليالينا رصاص ودماء	وسجون وسجون ومتون(٢)

ان هذه اللوحة ـ وباقي فصول المسرحية ، ليست داخلا معزولا عن خارج هو مرجعها . . الخارج « هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطتها داخل النص ، وتحرص على الجام حركة شخوص المسرحية ، مطعمة اياه بوحدات حكائية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل غاية الحدث من جهة أخرى . هذه الوحدات التي تبلورت في :

١ ـ قصة غرامية بين الخادمين كنزة وابراهيم ومنافسة الحلاق له ١٢ صفحة

٢ ـ قصة محاولة قتل ابن عرفة (ص٤٣ ـ ٤٤ ـ ٤٥ ـ ٤٦ ـ ٤٧)

٣ ـ قصة داخل قصة . هناك قصة الجوق ثم داخلها يصبح المطرب ادريس راويا لمجموعة من الأحداث . (من ٣٩ ـ الى ـ ٥٣) .

٤ ـ قصة غرامية بين الخادمين الفرنسيين مكانها وزارة الخارجية الفرنسية بباريس (من ١٠٧ الى ١١٤) .

وتكاد المسرحية تبنى على قصص ـ درامية ، لكنها لاتمت الى المسرحية الشعرية لامن قريب ولا من بعيد بصلة ، ذلك

---

(٢) أبو بكر الشنتوفي : بلبث وطني ص ٣٩ ـ ٤٠

أن السمة الدرامية في القصيدة لا تخلق منها مسرحية . وهذا ما أعطى الافعال المشهدية ـ لعناصر السرد ـ طابعا تقريريا يطابق دلالاته الواقعية وذلك ظاهر في التطابق بين زمن الكتابة وزمن الواقع . وفي الشخصيات التي تتحول الى ناقلة أخبار أوحاكية تعتمد على الذاكرة التي اختزنت القول والمحكي ، وانصتت الى تفاصيله لتنقله بعد ذلك . فلقد تكرر القول في النص أكثر من أربعين مرة ، والسماع عشر مرات ، مما شكل محفزا نفسيا عند شخوص المسرحية لتحرير ما قيل لهم مستعملين في ذلك ذاكرتهم ، لأنها ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي ، انها نهوض هذا الواقع الى مستوى عاله في الذاكرة . انها تخيله ومتخيله .

« نقول تخيله لنشير الى العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي التي بها ينهض التخيل ، يستوي مستقلا ـ وليس معزولا ـ في الذاكرة ونقول مخيلة لنشير الى هذه الاستقلالية في اطار علاقة الكتابة به »(٨)

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من المرئي التاريخي دون التوغل فيه ، لأن الفعل موجه من الخارج ، والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي ولمتواليات الحياة . حتى أن الكتابة في مسرحية ، « بليت وحدي » تموقعت داخل أنساق مكانية مليئة بالصراع (الرباط : عاصمة المغرب) و (وزارة الخارجية الفرنسية) و (المصلى) و (المقبرة) و (القصر الملكي) حيث تتحول الى رموز مكانية والتي تجتمع كلها لتأطير كل شيء في المسرحية لأن البنية المكانية محكمة الاغلاق ، ومحاطة بسياج ـ حاد ـ لايترك المجال لتسيب حركة شخوص المسرحية خارج النص والكتابة ، بلجوئها الى هذا الأماكن تعكس شبكة علائقية متعددة الدلالات لا تعمل ذلك الا لكونها تعبر عن اشكالين أساسيين يرتبطان بشكل الكتابة الشعرية والمسرح وهما :

١ ـ التجربة الشعرية كمقدرة على استيعاب التأثير الدرامي .

٢ ـ توظيف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح وليس لصالح النص الشعري وحده .

« ان العمل الأدبي يضاء حين نرى الى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزا أدبيا ، تميزا أدبيا ينهض من فتخيل ، من ذاكرة ، وذاكرة تستقل عن واقع مادي ، مستقل عنه ولكن به ، تستقل حاملة اثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، وتحولت الى ذاكرة »(٩)

●●●

التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

ما تقدم يفسح المجال واسعا للكلام على المسألة التاريخية على أنها نظام ترجع اليه فعل الانسان فيه . وعلاقة الوعي بالنتاج علاقة جدلية تجعل من الممارسة « نشاطا فكريا يشتغل على موضوعه » في زمن معين ولحظة تاريخية محددة . وهو ما

(٨) « : يمنى العيد : في معرفة النص ص ١٣ .
(٩) المصدر نفسه : ص : ١٤

حاول أبو بكر اللمتوني القيام به في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقتها بعالمها التاريخي ، ومحيطها الاجتماعي ، فهي لاتنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية . لقد حددت هيكليتها ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة .

فهي ـ أي المسرحية ـ تبدأ بعرض أولي ، الغاية منه موضعة الحيزين الزماني والمكاني في عهد الحماية (٥٣ ـ ٥٦) (القصر . وزارة الخارجية ، المصلى ، المقبرة) وتبيان هويات الأشخاص والكشف عن انتماءاتهم الطبقية ، ابن عرفة : سلمى ، الزوجة ، القندور ، الغدار ، الكهل : يمثلون الطبقة « الارستقراطية » في المجتمع المغربي .

المقيم العام الجنرال جيوم : مندوب فرنسا وناشئها الذي نفذ خطة نفي محمد الخامس .

ثم هناك الطبقة الكادحة « الذين يمثلون البنية التحتية في المجتمع المغربي مثل « المطربين » ورئيس الجوق الموسيقي والمغني أحمد والمطرب أدريس وكنز ابراهيم والحلاق ، الذين وصفوا بالاخلاص والتفاني في خدمة الوطن . أما الفئة الارستقراطية وأذيالها فهم يمثلون وجه الخيانة في أبشع صورها .

لقد كان هدف اللمتوني من خلال صياغة وحدات المسرحية خلق تراجيديا تقليدية تؤدي الى اثارة الخوف والشفقة ، وتطهير وجداننا من خبث الرذائل وتثيرنا بالفضائل الأخلاقية العامة بهدف التأثير في ، عقل المتفرج ، ودفعه الى اتخاذ موقف معين من خلال توعيته بحقيقة القضية التي جعل فيها العمل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد .

الا ان ما يثيره هذا العمل من أسئلة ينحصر في معالجة التاريخ في النص المسرحي وكيف تعامل معه الشاعر كذات مبدعة .

واذا كان التاريخ هو « السعي لادراك الماضي البشري واحياله ، فاننا نتساءل ما هو الماضي الذي يكون موضوع التاريخ في هذا العمل المسرحي ؟ . »

« لقد كان الناس فيما مضى ـ والمؤرخون في مقدمتهم يوجهون عنايتهم الى الوقائع الحربية والتقلبات السياسية ويعتبرونها لب الماضي وجوهره الحرى بالاعتبار واذا هم اهتموا بسواه ، أتى اهتمامهم جزئيا سطحيا ، وبدأ في نتف ضئيلة مشتتة لاتدخل في صلب التاريخ ، لاتبدل صفته الغالبة كسجل للحكام وللحروب .

أما المعنى الذي نعرب عنه في تعريفنا ـ والذي ينتشر اليوم بين المؤرخين وفي طبقات المثقفين عامة ـ كما يقول قسطنطين زريق ـ فهو الذي يشمل الحياة البشرية الماضية بجميع مظاهرها ، فالنظم الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والاعتقادات والتقاليد الدينية والمذاهب الخلقية ، والأساليب الأدبية والفنية كلها تدخل من حيث تطورها الماضي ، وفي نطاق العناية التاريخية لانها كلها وجود لحياة واحدة

وليس معنى هذا أن الحياة مؤلفة من اجزاء ووجوه منفصلة ، وأن التاريخ مجموعة تواريخ خاصة للسياسة والاقتصاد

والاجتماع والأدب ، بل معناه أن الحياة البشرية هي الماضي مثليا في الحاضر ، وحدة عضوية تتفاعل فيها مختلف العناصر وتتكامل[١٠]

وطبعا فان اللمتوني قدم لنا الأبعاد الوطنية للتاريخ من خلال هذه المسرحية وبواسطة قناعات الابطال الايجابيين . فلقد خلقت لنا الرؤية الشعرية والفكرية للتاريخ وللعصر وللواقع ابطالا يواجهون القوى السياسية والاجتماعية التي تقهرهم وتحولهم الى ضحية يضحى بها من أجل بقاء التسلط والاستبداد من الرموز التي كشفت عن هذه الأبعاد الوطنية ـ ذات الحمولة الفكرية الاصلاحية والمقاومة ـ شخصية علال بن عبدالله البطل التاريخي الذي استمد ملحميته من شجاعته واستشهاده في سبيل تحطيم الظلم والشر .

لقد صاغت الجماهير ـ هذا البطل ـ على غرار فضائلها وأحلامها فكانت حركته جزءا لايتجزأ عن حركة الجموع الشعبية وافكاره وأهداف كفاحه مستمد من الاجتماع الشعبي الذي أعطى لقرار البطل ـ بالاستشهاد شرعيته الدينية والوطنية ، انه القرار الواعي للاختيار الحر ، بين الواجب والعاطفة ، بين العقل والغاية ، انه الصراع الذي كان واقفا على رأس مهمات الحدث المأساوي وهو يواجه (فرنسا ـ ابن عرفة) .

ابن عرفة الذي قدم لنا بأوصاف متباينة كلها تجمع على ادانته : « العاهل المزعوم ـ المحجوز ـ الملك المدنس ـ سلطان الدمى ـ وباء تفشى ـ غول ـ طريد الشعب ـ الشيخ النكود ـ الشيخ ـ طفل أو حمل ـ نيرون الجديد ـ خليفة الحجاج والسفاح ـ عاش مجرما ـ بين الأوحال . »

أما علال بن عبدالله فيعتبر أولا شهيدا قدمته الثورة ، فهو النسر والفدى والعلم والهلال ، النور كما قدمته المسرحية .

مطرب : هل مات حين تعاورته عداته — أم دار بينهما القتال وطالا ؟
ادريس : ما مات حتى قدسوه وأوشكوا — أن يفقدوا في قتله الأمالا
ما مات حتى استلهمته أمة — مثل النضال ونصبته مثالا
مطرب : الثأر ! لاكان الفناء وقومنا — يفدون بالأرواح الاستقلالا
الجميع : ثأرا ثأرا ثأرا ثأرا — سيزيد الجرح ولن يبرا
حتى تروي بدمائهم — كبدا حرى وفيا مرا
مطرب : انا لو تراه جموعهم — حزنا ، سهلا ، برا ، بحرا
لسنا نعيى ، لسنا نخشى — تقيا ، جلدا ، موتا ، أسرا
ونموت ليحيي مغربنا — وطنا ، فردا ، غزا
الجميع : حرا

---

(١٠) لسطفلر زريق : نحن والتاريخ : ص : ٥٥

الا أن هذا الحدث التاريخي ظل محافظا على بنيته التاريخية[١١] داخل النص كقصة تروى ، وليس كفعل تصنعه الأحورة ، والأحداث ، ومن هنا غابت حتمية التصادمات والصراعات عن النص ، فكان الحوار بين الشخوص يعمل على تقديم المعلومات عن التاريخ يروونها عوض تشخيصها .

لقد كتب هيجل يقول أن « الوضعية الفنية بالتصادمات تعتبر المادة الاساسية للفن الدرامي الذي قدر له أن يصور ما هو رائع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء . . »[١٢] وهذا خلاف ما اتبعه اللمتوني لأنه لجأ الى السرد التاريخي ، وجعل زمن المسرحية وشخصياتها ينتميان الى جيل واحد فيه طبقة ارستقراطية وأخرى عادية . . ولكنهما لم يدخلا في صراع وتصادم مباشرين ، مما خفف من حدة التصادمات ، وبقي الهدف الأساس هو تصوير الماضي على مثال معين وهو الأيمان بحقيقة عليا دينية وفلسفية لاثارة الهمم وجعل الكتابة التاريخية مسرحة هدفها نشر المعرفة بالماضي

واشراك الغير بجوها وخلفياتها التي تنافح عن العروبة والاسلام . يقول ابن عرفة .

	سأقيم للاسلام من هذا الحمى	ركنا يكاد بناؤه ينهار
سلمى :	عجبا ! يحامي عن حقيقة دينه	ملكا يؤيد ملكه الكفار
	....	
	فرضوك سلطانا عليه ولم يكن	ليريد غير محمد سلطانا[١٣]
وتقول :	أهلا بنيرون الجديد ومرحبا	بخليفة الحجاج والسفاح
	أيتاح وطء الصالحين لأرجل	وطء الطريق لمن غير متاح
	بالله ما وطء الرقاب يبالغ	ما يبلغ الاخلاص والايثار[١٤]

وفي هذا الصراع بين ابن عرفة وسلمى ابنته ، وطوال المسرحية ، يبقى علال ابن عبد الله الرمز حاضرا في مساحة النص ، لأن مأساته جزء من مأساة شعبه وطبقته ، وهذا ما أعطانا مجموعة من الشخصيات التي تحمل هويات متقاربة الملامح وموحدة القناعات ، تلتقي كلها في خاصية واحدة وهي اقامة نظام يتكىء في سياسته على المبادىء الاسلامية الحقة التي تلتقي مع الحركة الاصلاحية بالمغرب . ويمكن أن نضع شبكة من العلاقات تحدد لنا وظائف هذه الشخصيات حسب قناعاتها ومصالحها .

العامل الثالث : هدف ، مصلحي ويعتبر كأداة استعمارية سلبت حقا مشروعا

يقول : ابن عرفة الشعب ! لن اسمع هذا اللفظ من ذاك الفم

الشعب ان لم يرضني أدوسه بقدمي[١٥]

---

(١١) أبو بكر اللمتوني : يقظة وحنين : ص : ٤٨ - ٥١

(١٢) هيجل اللمتوني : الأعمال : المجلد الثاني عشر ص : ٢٠٨ - ٢٠٩

(١٣) أبو بكر اللمتوني يقظة وحنين : ص : ١٧

(١٤) نفسه : ص : ١٦

(١٥) نفسه : ص ١٦

العامل الموضوع : المجتمع المغربي المستعمر من طرف فرنسا واسبانيا . ان محفزه للفعل هو هيمنة الأجنبي والتوق نحو التحرر عن طريق الاصلاح والمقاومة ، وقد جاء على لسان « زوج » ابن عرفة ما يدل على ثورة الشعب المغربي . **تقول** :

أراعني أنكم هجتم سباعا ... واقسم أنكم رمتم محالا
وأن الشعب سوف يذيل منكم ... يجزيكم بغدركم نكالا
وما أسفي على وطن أراه ... من الشهب العلى أعصى منالا
ولكني أنوح على نعيم ... تولى وجهه عنا وزالا
نعيم لا تدنسه الخطايا ... وليس يخاف صاحبه المآلا(١٦)

العامل المرسل : التاريخ المغربي يتحول عبر « الفن المسرحي » الى نص شعري .

العامل المرسل اليه : الشعب المغربي والانسانية

العامل المعاكس للتحرر . فرنسا الممثلة في الجنرال جيوم القيم العام وأدواته

أنا السلطان يا زوجي ... وما غيري بسلطان

وابن عرفة يقول : وما من قوة تقوى ... على قهري وخذلاني
فرنسا أيدت ملكي ... و« جيوم » لولاي(١٧)

العامل المساعد على التحرر . الطبقات الشعبية (المطربون . ابراهيم . الحلاق . كنزة . . .)

تقول كنزة : لقد ناصب الشعب القيود عداءه ... وحسبك أن يغدو لك الشعب حاميا
متى جرت الحرية الذيل بيننا ... على أرضنا الخضراء أحمر قانيا
أضاء سناها كل بيت فلم يدع ... من الرق قيدا أو من الناس طاغيا
غدا يقبر الظلم الغشوم بأرضنا ... ويغدو لواء النصر يرفل عاليا
ويحتضن العرش المفدى مليكه ... كما احتضن الغمد الحسام اليمانيا(١٨)

ان طرح هذه القضايا الوطنية في مضامين الأحورة جاء ليؤكد على اشكال آخر في النص وهو قضية اللغة وتقنيات بناء النص والعلاقة بينها وبين رؤية الشاعر .

●●●

---

(١٦) نفسه : ص : ٢٤
(١٧) نفسه : ص : ١٨
(١٨) نفسه : ص : ٣٧

الشاعر بين الشعر والمسرح

وما زالت قضية العلاقة بين الشعر والمسرح تثير جدلا محتدما . لأن الشعر في المسرحية ـ كما صرح ت . س اليوت ـ : « يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة ، أن على الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا »[١٩]

انه « أي الشعر » لايتخذ شكل القصائد الجميلة ، وانما صورة الرؤية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداة الايقاعية القادرة على امداد العمل بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة الداخلي والخارجي على حد سواء .

ان الشاعر ـ المسرحي ـ يضطر الى تحويل وعيه الذاتي الى تعبير موضوعي لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، وهي شخصيات عمله المسرحي ، انه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة الواقعية ، فاذا التقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح بموقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضا هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية ، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف »[٢٠]

الا أن السؤال المطروح ما هو : هل حقق اللمتوني الامتزاج الأصيل الذي حققه المسرح الشعري المعاصر بين الرؤية الشعرية وبين الموقف النقدي من الحياة الانسانية أو ما سماه المسرح الحديث بالواقعية الشعرية التي استفادت من اسلوب البناء للقصيدة الرمزية في الشعر التجديدي الحديث ؟

الجواب على هذا السؤال : يقتضي التأكيد على أن اللمتوني شاعر معبر عن جيله . فهو كلاسيكي التعبير ، وكما يقول محمد الصادق عفيفي « اللمتوني من الشعراء التقليديين الذين يستمسكون بعمود الشعر ويقتلون في سبيله يحرصون الحرص كله على الجزالة ، ومن ثم فلا نعجب بعد ذلك اذا طالعنا بهذا الاسلوب الشعري الرصين ، وبهذه الحشود من الأوزان المتنوعة التي اختارها لمسرحيته والتي نستبين من خلالها معالم ثقافته الدينية والعربية »[٢١]

وهو ما أكده حسن الطريق عندما تناول بالدرس التحليل اللغة المستعملة في بناء النص المسرحي ، لأن الحضور اللغوي هو حضور للواقع والعلاقة بين « الأدب » و « الواقع » هي قائمة على جسر اللغة ، لأنها مادته ومرجعه . يقول :

« اللمتوني : شاعر يصر على استعمال الأساليب القديمة ، يستعير من الشعراء الأقدمين صورهم وأخيلتهم باستهواء متجذر في اعماقه ، ولقد حوله ذلك الى صوت متشابه لأصوات أولئك الشعراء ، يصدر عنهم ، وفي ذات الوقت يصدر

(١٩) عبد الستار جواد : فن المسرح الشعري . الموسوعة الصغيرة : ٧
(٢٠) سامي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح ص : ٢١٠
(٢١) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٣٢

عن كيانه وصوته ، الأمر الذي يعني خضوعه لتأثيراتهم حتى في محاولاتهم المبنية على اجتهاداته التي تعكس تفاعله وانفعاله ازاء موقف ما »[٣٢]

ان هذا الحكم المبني على معاينة النص وتحليله يعطينا حقيقة المنهج والرؤيا في علاقاتها الجدلية داخل النص ، ويكشف لنا ، أن الشاعر غالبا ما كان يكتب قصائده انطلاقا من نصوص غائبة أو من الذاكرة ، محاولا تكييفها مع الجو المسرحي وما يتطلبه من مواقف وحالات ، لكن انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات جعل القدرة على اصطناع أسلوب خاص يختلف باختلاف هذه الشخصيات ، غير واضح المعالم ، لأن صوت الشاعر يطغى على أغلب الأصوات داخل النص فـ « سلمى » و « زوج » « ابن عرفة » و « المطربون » وكنزة ابراهيم أصبحوا متشابهين في مواقفهم وصدى لصوت الشاعر بل والمعبرين عن موقفه الايديولوجي بلغة تحافظ على عروبتها ونفحتها الدينية .

وهكذا يأخذ أبو بكر اللمتوني « بمبدأ الاتباع لما هو متوارث ، سواء في انتقاء الجملة والمفردة أو في تركيب الأسلوب ومراعاة التتابع اللفظي في نطاق الشاعرية الكلاسيكية بتناغمها ، وحسن تجاور الجمل وتلاؤم اجزائها وهذا شيء ملحوظ ـ كذلك ـ بقوة عند علي الصقلي وعلال الجياري واليقالي وزريوح »[٣٣]

انها اعادة « منتقاة للماضي » وقد يكون لهذا الاتباع والاحياء محمة وطنية ـ سياسية من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها الى الثبات في وجه العدو ، أو النضال ضده . ويكون القول الأمير المسرحية بارز في التوعية الوطنية .

وما عدم الخروج على تقاليد الأوزان في البيت العربي ، الا الدليل القاطع على تمسك الشاعر اللمتوني ببنية الايقاع في المتن الشعري الموروث فهو يتمسك بالعروض التقليدي « على اعتبار أن الطريقة العمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بايقاعها ، ومدهشة بموسيقاها فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري وكأنه جزء من صميمها تبنى على أساسه التشكلات النغمية في انتظام مادي »[٣٤]

وبما أن اللمتوني شاعر كلاسيكي التعبير ، فانه كان يستقي تركيبات شعره من القديم ، وهذا الاستقاء حال بينه وبين الانفتاح على لغة الاداء المسرحية المعاصرة . لقد ظل وفيا للموروث . فنجده قد استخدم عشرة بحور شعرية هي : ـ الرجز ـ الكامل ـ المتقارب ـ الهزج ـ الرمل ـ الخفيف ـ الوافر ـ المجتث ـ الطويل ـ والبسيط .

« اضافة الى استعماله لتفاعيل أخرى لاتخضع للنظام العروضي التقليدي الا اذا حملنا تركيبها نوعا من التوافق مع موسيقى العروض بشكل يصعب تبريره وقبوله » مثال ذلك قول اللمتوني على لسان أحد شخوصه :

ليحي ابراهيم البطل المظيم

لقد حرص اللمتوني على استعمال بحور معينة أكثر من سواها بحيث استعمل المتقارب ثلاث عشرة مرة . الطويل تسع مرات . الرجز ثماني مرات . وكذلك الأمر بالنسبة للوافر والكامل والخفيف في حين أنه لم يستعمل البسيط الا مرة واحدة .

---

(٣٢) حسن طريبق : الشعر المسرحي في المغرب حديثه وقديمه / ج / ٢ ص : ٤١٨ .
موضوع رسالة قدمت لنيل دبلوم الدراسات العليا ـ جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الانسانية ـ الأستاذ المشرف الدكتور عباس الجراري
(٣٣) نفسه : ص : ٧٧ .
(٣٤) نفسه : ص : ٣٧٨ .

على العموم فانه اضطر الى تغيير بحوره في مجموع « المسرحية » ٧١ مرة وهذا شيء يدل على حيويته وعلى وعيه بضرورة التنويع الانشائي والتلوين الصوتي في تتابع موسيقى لاتتحكم فيه الرتابة تحكما مقلقا »[٢٥] ان المزج بين اللغة القديمة والهندسة الكلاسيكية للقصيدة الشعرية جعل النزعة السردية تطغى على « الحركة » المسرحية وتحول تقنية الصياغة الدرامية الى صياغة تركيبية لمجموعة من القصائد ، حتى أن المسرحية « بقيت وحدي » تبدو من جهة نظر الشعر قصيدة غنائية ذات بناء متصاعد ومتدرج أقرب الى بناء القصيدة القصصية . بهذا البناء لم تتحول الى القصيدة الغنائية « القصصية » ذات الصوت الوجداني الموحد الى موقف مسرحي كامل .

فطغيان لغة المعاناة العاطفية الذاتية على التعبير الموضوعي بكل متطلباته وتقسيماته واختلافاته ، جعل المسرحية في معايشة ذهنية لمجمل التجربة الموروثة ، وذلك بالحدس الشعري البسيط والواحد والتماثل المسبق . والذي لم يسقط التجربة العربية بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية من وعيه لأنها مصدر وعيه الشعري الذي وضع رؤيته الفاجعوية للتاريخ المغربي ٥٣ - ٥٦ ، وللعصر اطار الانفعال العاطفي بالمأساة في مغزاها الوجداني أو الاخلاقي . وهذا ما يفسر الطبيعة الاستراتيجية المنطلقة الى الخلف لنقل الماضوي المسكون بمجموعة من الأحداث بواسطة رواة لهم حضورهم المختفي وراء شخوص المسرحية حاكية الأحداث وناقلتها ، أي انها ليست بصانعة الفعل « بمفهومه الدرامي » ولكنها اداة لتمريره . وبكلمة أخرى انها لا تقف مع الأحداث وانما وراء الاحداث ، وهذا ما غيب حتمية التصادمات والتصارعات . ويمكن أن ننظر الى المطربين كيف تحولوا الى « جوقة » على الطريقة اليونانية ، وذلك بجعل فريق المنشدين « أو الكورس » يصبح من الوسائل الفعالة لنقل آراء المؤلف على لسان المنشدين . الا أن اللمتوني كان لا يتقيد بتقنية الحوار والاعتماد على قصره ... و قد نسى نفسه في هذا المجال احيانا فاستطرد في السرد بقصائد بلغت الثلاثين بيتا كمناجاة الحلاق ... وكمناجاة ابن خرقة لنفسه في مطلع الفصل الثاني ، (ياليتني كنت في ضغث حلم) ، وكالقصيدة الغنائية التي وردت على لسان المتقي احد ، ولا شك ان هذه القصائد كانت تصيب العنصر الدرامي بشيء غير قليل من البطء والتفكك ، فضلا عن السأم لانها لا تخبرنا بجديد ، ولا تؤدي الى تطور أحداث المسرحية »[٢٦] .

ان الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الاساسية لمنطق المسرح وهي تأكيد حضوره ، وهذه العلامات اللغوية هي (« الأنا » و « الأنت ») و (الآن) و (هنا) ومعنى هذا ان عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص وحضور الزمان وحضور المكان . وهذه العلامات هي التي وضع لبنتها الاولى في المسرح الشعري بالمغرب ابو بكر اللمتوني لانها كانت في محاولة التأسيس وقد كانت هذه المسرحية نتيجة للتجريب وللربط ما بين الشعر والمسرح لخلق تراجيديا تحمل خصوصيات مغربية وهذا ما يمكن ان يسجل كالايجابيات للمتوني .

ما بقي - الآن - بعد هذه المقارنة النقدية الا القول ان مسرحية « بقيت وحدي » تمثل وعيا شعريا مستمدا من التجارب الشعرية العربية الموروثة ، هذا الوعي الذي حاول به الشاعر - من خلال معاناته أن يرتفع بالفاعلية الشعرية الى مستوى الفعل التاريخي الى الفعل الحضاري وهو عالم يتممه الشاعر بعد هذه المسرحية لبلورة تجربته أكثر .

---

(٢٥) نفسه : ص : ٤٨٧

(٢٦) عبد الصادق عقيلي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٦٣ .

الدراما الملحمية في مصر
١٩٦٠ - ١٩٧٠

حياة جاسم محمد
أكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

يستهدف البحث دراسة الدراما الملحمية باعتبارها من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر، أعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد (١٩٥٢) نتيجة موقفها الملتزم ازاء القضايا السياسية والاجتماعية. ويقدم البحث، أولا، خصائص الدراما الملحمية كما توضحت في كتابات بريشت النظرية، ثم يستعرض المسرحيات المصرية ذات الصفات الملحمية، ويحلل اثنين منها تحليلا مفصلا لبيان الوسائل الفنية المستخدمة في تركيبها الملحمي.

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان، في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان. ويعني مصطلح «ملحمية» كما يستخدمه بريشت «تتابع أحداث قصص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية»[١]. وقد استعمل بريشت مصطلح «المسرح الملحمي» لأول مرة عام ١٩٢٦، ولكن بريشت لم يكن أول من استخدمه، إذ أطلق من قبل على عروض بيكاتور التجريبية[٢]، ولكن على الرغم من تلك الحقيقة، يظل بريشت منظّر المسرح الملحمي.

ويظهر الجدول التالي الصفات الأساسية التي تميز المسرح الدرامي عن المسرح الملحمي:

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
عقدة	سرد
- يجعل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية	يحول المشاهد الى مراقب ولكن يستثير قابليته للفعل
- يضعف قابليته للفعل	يقسره على اتخاذ قرارات صور
- تجربة	صورة للعالم
- المشاهد منهمك في أمر ما	المشاهد مجبر على أن يواجه أمرا ما

(١) **John Willet,** The Theatre of Bertolt Brecht (London: Methuen, 1959), p. 171.

(٢) See Claude Hill, **Bertolt Brecht** (Boston: Twayne, 1975), p. 144

- ايحاء	جدل
- يحافظ على العواطف الغريزية	يأتي بهذه العواطف الى مرحلة الادراك
- المشاهد في معمعة التجربة ويشارك فيها	يقف المشاهد خارج التجربة ويدرسها
- يسلم بالانسان كما هو	الانسان موضع بحث
- الانسان غير قابل للتغير	الانسان قابل للتغير ، ويستطيع أن يغير
- تطلع الى النهاية	اهتمام بمجرى الأحداث
- المشهد يؤدي الى مشهد آخر	لكل مشهد كيان مستقل
- تنمو الأحداث بعيدة عن بعضها	أحداث متباينة تضم الى بعضها
- تطور الأحداث في خط مستقيم	التطور في منحنيات
- نهاية تنتج عن تطور الأحداث	قفزات
- يعالج الانسان باعتباره ثابتا	يعالج الانسان وهو في عملية تغير
- الفكر يتحكم في الوجود	المجتمع يتحكم في الفكر
- الشعور	العقل[٣]

التغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي ، يقول بريشت : « تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغرابة منه[٤] ». والهدف الرئيسي للتغريب خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح تمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية وتمكينه من أن « يقف نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية[٥] » المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا هذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح . المسرحية ليست حقيقة ، وانما هي « توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير في الحياة الحقيقية »[٦] ويقدم الكاتب المسرحي مادته ببرود متأمل ليهيء للمشاهد السرور العقلي الذي ينتج عن الفهم والحكم .

وقد استخدم بريشت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب والتأريخية احدى هذه الوسائل ، يؤكد بريشت على تاريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا ، ولكي يعرف الجمهور انه « مادامت الأمور قد تغيرت فان من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة[٧] » ويمكن تكرار الأحداث - المحاكمة وسيلة مألوفة الجمهور من التفكير ويحول بينه وبين الانجراف مع الحدث ، ويجب أن

---

(٣) Bertolt Brecht, **Brecht on Theatre**, trans. John Willet New York: Hill and wang, 1964), p. 37, see also Eric Bentley, Modern Theatre (London: Robert Hale, 1948), p. 189.

(٤) Bertolt Brecht, "On The Experimental Theatre, "in Theatre **in the Twentieth Century** (New York: Grove Press, 1963), pp.106 — 7.

(٥) Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, p. 125.

(٦) Litiia Dace and Wallace Dace, **Modern Theatre and Drama** (New york: Richards Rosen press, 1973), p.30.

(٧) Oscar G. Brockett and R. Findlay, **Century of Innovation** (New Jersey: Prentice Hall, 1973), p.419.

ينتج ، عن التكرار بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد الى امكانيات أخرى(٨) وتقاطع المسرحية ، عمدا ، بعناوين تعرض على شاشات ، تزود المشاهد أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل التوتر والتعليق لدى المشاهد ولتشجعه على التأمل في سبب الأحداث(٩) والراوية وسيلة أخرى من وسائل التغريب لدى بريشت .

يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحيانا يخبر الجمهور عن نهاية المسرحية قبل حدوثها ليحمي الجمهور من الترقب ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم(١٠) وفي الدراما الملحمية ينبغي ألا تكون الشخصيات محددة وفردية أو منهمكة في الحدث ، بل يمكن أن تقدم نفسها الى الجمهور ، فتساهم في تحقيق انفصال الجمهور عن المسرح ، وهو هدف تتوخاه الدراما الملحمية(١١) ، ويتنبأ الكورس ، غالبا بالأحداث أو يحكم عليها ، أو ينور المشاهد عن حقائق غير معروفة لديه(١٢) وتكون الموسيقى والأغاني عناصر مستقلة . فهي لا تتحرك في اتجاه الكلمات وانما تواجهها وتناقضها ، خالقة علاقة جدلية معها ، ولافتة انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها(١٣) والقناع وسيلة تغريبية وهو يستخدم « ليمثل شخصيات ثانوية أو شخصيات شريرة » .

وعلى الرغم من أن هناك وسائل مسرحية أخرى لتحقيق التغريب كالتمثيل والانارة والتصميم ، فان البحث لن يتناولها لأنه يعالج المسرحية فقط .

تتكون القصة في الدراما ، من أحداث متعددة موصولة بعضها ببعض عن طريق روابط يمكن ملاحظتها بسهولة اذ يقول بريشت « يجب أن تبرز أجزاء القصة بعناية أحدها ازاء الآخر ، باعطاء كل جزء منها تركيبه الخاص مثل مسرحية داخل المسرحية(١٤) ولا تسعى الدراما الملحمية الى ذروة ديناميكية ، ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطا مستقيما ، وانما تتطور بدلا من ذلك « في منحنيات وحتى قفزات »(١٥) وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن العقدة في الدراما الارسطوطالية التقليدية .

وقد اعتقد بريشت ، بادىء ذي بدء أن على الدراما أن تكون تعليمية تماما ، وبهدف الى تغيير العالم ولكن في الاورجانون القصير للمسرح المكتوب عام ١٩٤٨ ، يخضع بريشت التعليمية للجمالية ويعلن أن وظيفة المسرح أن يسلي

---

(٨) See Ronald Gray, Bertolt Brecht (New york: Grove Press, 1961) pp. 66 — 69.

(٩) See Lititia Dace and Wallace Dace, **Modern Theatre and Drama, p.50**

(١٠) See Marvin Esslin, **Brecht: The Man and His Work (New York: Anchor Books, 1961), p. 126.**

(١١) Esslin, **Brecht,** p. 126, David Grossvogel, **Four playwrights and a Postscript** (new York: Cornell univ. press, 1962), p.10

(١٢) See Bertolt Brecht, **Brecht on Theatre,** p. 71, Ronald Gray, **bertolt Brecht, pp. 51 — 52, David Grossvogel, Four playwrights, p.11.**

(١٣) See Esslin, **Brecht,** p. 128, David Grossvogel, four play wrights, p.10, J. Chiari, **Landmarks of Contemporary Drama** (London: Herbert Jenkins, 1965) pp. 164, 173.

(١٤) Lititia Dace and Wallace, **Modern Theatre and Drama, p.50.**

(١٥) Bertolt Brecht, **Brecht on Theatre,** p.20.

(١٦) Brecht on Theatre, p. 45. See also Esslin, **Brecht,** p. 128, J.Chiari, **Landmarks,** p. 164.

ويسر . « يتكون المسرح من تمثيل في حوادث واقعة وحوادث مخترعة تحصل بين الناس ، ويكون هذا التمثيل من أجل التسلية على أية حال ، ذلك ما نعنيه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديماً أم حديثاً »[١٧] .

وقد حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي ، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب ، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد ، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريشت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي[١٨] . وترجم الاورجانون القصير للمسرح ، في مجلة المسرح[١٩] . وخلال الستينات كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة ، والمسرحيات هي : (لومومبا أو (القناع) و (الخنجر) لرؤوف مسعد ، كتبت عام ١٩٦٥ ، (الفرج ياسلام) لرشاد رشدي عرضت عام ١٩٦٥ ، (النفق)لرؤوف مسعد كتبت عام ١٩٦٦(آه ياليل يا قمر) لنجيب سرور عرضت عام ١٩٦٧(الزير سالم) لالفريد فرج عرضت عام ١٩٦٧ ،(بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي ، عرضت عام ١٩٦٨ ، (ليلة مصرع جيفارا) لمخائيل رومان ، عرضت عام ١٩٦٩ .

أما لغة المسرحيات فتختلف بين الفصحى أو العامية أو كلتيهما ، فقد كتبت (لومومبا) و (الزير سالم) بالفصحى ، في حين كتبت (الفرج يا سلام) ، و (النفق) بالعامية المصرية . وتستخدم مقدمة آه (ياليل يا قمر) شعراً حراً في الفصحى ، أما بقية المسرحية فتستخدم الشعر الحر ، بالعامية ، وتجمع (بلدي يا بلدي) و(ليلة مصرع جيفارا) بين الفصحى والعامية . ان المسرحيات المذكورة آنفاً ملحمية لأنها تقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها . فمسرحيتا (بلدي يا بلدي) و (الفرج يا سلام) تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطغاة القاسدين في العصر المملوكي ومسرحية (آه ياليل يا قمر) تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩٥٠ . وتصف مسرحية (النفق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا المظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والامبريالية . وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا ، قائد الكونغو الوطني في أن يحصل على تأييد شعبه في معركة الاستقلال ، أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة الحقيقية لمقتل كليب الذي أدى الى حرب داحس والغبراء بين بكر وتغلب ، وقد صورت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ، ألهمت ألفريد فرج في كتابته هذه المسرحية ، والتاريخية عنصر مشترك بين المسرحيات المذكورة ، فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم أو الحديث ، ويستخدم بعض هذه المسرحيات راوية : في لومومبا ، الرجل الأبيض نوع من الراوية يهيء الجمهور لقتل لومومبا عن طريق شرح أسباب الجريمة

(١٧) Bertolt Brecht, **Brechton Theatre**, p. 180.

(١٨) راجع على سبيل المثال ، عبدالمنعم الحفني « برتولت بريشت » في الكاتب تشرين الثاني ١٩٦٦ ص٤٢ ـ ٥٣ سعد أردش « الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص١٠١ ـ ١٠٩ ، صبحي شفيق « بريشت والمسرح الواقعي الملحمي » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص١٠٩ ـ ١١٦ عدد ١ . محمد مندور « الشكل في مسرح بريشت » في المسرح آذار ١٩٦٥ ص٤٣ ـ ٤٦ أمين العيوطي « المسرح الملحمي عند بريشت » في المسرح ، كانون الثاني ١٩٦٦ ص٤٢ ـ ٤٦ جلال العشري في مسرح بسمة الشر (القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٧) ص٣٣ ـ ٦٥ ابراهيم حمادة « مفهوم التغريب في مسرح بريشت » في المسرح والسينما أيلول ١٩٦٨ ص٣٦ ـ ٣٩ رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الآن (القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٦٨) ص١٩٢ ـ ٢٠٧ . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ط٤ (القاهرة : دار النهضة المصرية ١٩٦٩) ص٢٩٤ ـ ٢٩٨ ، ٦٤٨ ، ٦٥١ . (١٩) فاروق عبد الوهاب مترجم « الاورگانون القصير للمسرح » في المسرح آب ١٩٦٥ ص٧٢ ـ ٨٠ ، أيلول ١٩٦٥ ص٦١ ـ ٦٨ تشرين الأول ١٩٦٥ ص٧٥ ـ ٨٢ .

وتفاصيلها ، وفي النفق يؤدي مهمة الراوية الشاعر الذي يصل الحوادث بعضها في معركة مصر ضد مضطهديها . أما في آه يا ليل يا قمر فيظهر الراوية في المقدمة فقط ، ليزود الجمهور بخلفية مختصرة للمسرحية . وفي ليلة مصرع جيفارا العظيم يقوم كومسا ، صاحب الحانة بدور الراوية فيظهر في المسرحية كلها ليقدم للمشاهد بعض المعلومات ، أو ليعلق على الأحداث وفي بلدي يا بلدي راويتان يخبران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث .

وللكورس وظيفة في عدد من هذه المسرحيات . ففي لومومبا يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الأحداث ، وفي آه يا ليل يا قمر يناقش الكورس ضد بعض القضايا ويصدر حكمه على أخرى . أما في بلدي يا بلدي فالكورس سلبي ، فهو يعلق أو يصور لا مبالاة الشعب . وفي ليلة مصرع جيفارا العظيم للكورس دور ثانوي ، اذ هو يستخدم للتعليق على الأحداث وأحيانا للحكم عليها .

ومن بين المسرحيات المذكورة ستحلل مسرحيتا لومومبا وآه يا ليل يا قمر لأنها تستخدمان الكثير من وسائل الدراما الملحمية ، وبطريقة أعمق تأثيرا مما في سواهما .

<u>لومومبا</u>

في هذه المسرحية ثلاثة مشاهد ومقدمة ، في المقدمة يناقش الممثل الذي يقوم بدور لومومبا والمؤلف ، والمخرج مقتل لومومبا أمام الجمهور فيجد الممثل في شخص لومومبا بطلا أسطوريا وسيما جديدا ، ويتحدث المخرج عن لومومبا بوصفه شخصية مأساوية كان مقدرا عليها أن تموت ، أما المؤلف فيرى في لومومبا ممثلا للطبقة الوسطى من مجتمعه ، الطبقة التي تفضل المساومات على الحل النهائي ، ويعتبر مقتله نتيجة للأخطاء المتوارثة في التركيب الاجتماعي للطبقة الوسطى .

وفي المشاهد الثلاثة تستعيد المسرحية اليوم الأخير من حياة لومومبا . يدعى المشهد الاول ، الحلم ، وفيه يرى الجمهور لومومبا في غرفته وهو يتذمر من الحصار الذي فرضه عليه جنود الأمم المتحدة ، في حين استدعاهم هو ليحموا استقلال الكونغو . ويذكر كورس الشباب ـ الذي يمثل العمال والفلاحين ـ القائد بأنه كان عليهم أن يحاربوا من أجل الاستقلال في الشوارع لا في البرلمان ، ويحذره من الجيش الذي ما زال متعاطفا مع بلجيكا ، ويحثه على أن يؤسس جيشا وطنيا جديدا . أما كورس الشيوخ فيجد في البرلمان والدستور والأمم المتحدة الوسائل الوحيدة القادرة على ايجاد حل لمشكلات البلد . ويبدو لومومبا لا يعرف كيف يواجه مطالب الفئات المختلفة . ويقرر أخيرا الذهاب الى الشارع ليستعيد أصدقاءه القدامى .

وفي المشهد الثاني ، المعنون بالمحاكمة ، يظهر لومومبا في ساحة ليو بولد فيل ، وهو يخاطب الناس من خلال مكبر الصوت ، وهناك جماعتان من الناس تقفان على جانبيه : على يمينه يقف رجال الأعمال والجنود ، وعلى يساره يقف العمال والطلاب . ويدعو لومومبا الناس الى أن يحاربوا مرة أخرى من أجل حرية الكونغو ، واستقلاله . ولكن الجماعة التي على يساره تريد منه أن يكون أكثر ثورية والجماعة التي على يمينه تكره الحرب وتستعد للسلام بأي ثمن . وتترك الجماعتان لومومبا وحيدا في تعاسته ، فيقرر الذهاب الى ستانلي ليجمع قواته ، ثم يعود ليستولي على ليوبولدفيل .

وعنو ن المشهد الثالث ، في الغابة ، وفيه يظهر لومومبا وقد تلطخ وجهه بالطين والدم ، ويأتي كورس الشيوخ وصديق لومومبا القديم ليخبره بأن الطريق قد سدت ، وان جنود تشومبي والبلجيكيين يحاصرونه ، فيقرر لومومبا أن ينتظر قدره .

ويأتي الجنود السود والبيض ويضربون لوموميا بمؤخرات بنادقهم ، ثم يطعنه أحدهم بالخنجر فيسقط لوموميا ميتا ويسحب الجنود جثته بعيدا . وتأتي زوجة لوموميا لتندبه ، ويغني الكورس في مديح أفريقيا وأمل المستقبل .

التاريخية أول مظهر من مظاهر الدراما الملحمية في هذه المسرحية ، فهي مبنية على حادثة من تاريخ أفريقيا الحديث ، والمسرحية اذ تقدم فشل القائد الأسود ، تدعو الجمهور الى أن يستفيد من أغلاط الماضي لتغيير الحاضر .

ويحقق الكاتب التغريب باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية . فهدم الحائط الرابع واضح في المقدمة لأن الجمهور يخبر بأن ، ما يشاهده ليس واقعا ، وانما عرضا مسرحيا تفتتح المسرحية بخطاب الممثل للجمهور مقدما نفسه اليهم .

لوموميا . . . . آه نعم ، أنا لوموميا الافريقي الأسود ، أتيت لكم من غياهب الظلمات لأمثل أمامكم (يمسح الممثل مكياجه بيد ، وينزع لحيته المستعارة ونظرته) آسف من الصعب أن أتكلم عن لوموميا أو أمثله ، فأنا مجرد ممثل بسيط الشأن ، أنا مجرد ممثل ، انسان عادي أما هو[٣٠] . .

ثم يقاطعه المؤلف ، وينهمك الاثنان في مناقشة طبيعة لوموميا ، في الواقع وفي المسرحية ، ثم يشارك المخرج في الحوار ، ويطلب من المؤلف أن يترك له مهمة تفسير النص واخراجه .

المخرج : (ينظر للممثل نظرة خاصة ويقترب من المؤلف) اسمع يا صديقي ، اكتب ما تريد ، أكتب ما يمليه عليك ضميرك ودع لي أنا تفسير النص واخراجه ، أما هو (يشير للممثل) فدع له مهمة التمثيل لا يمكن أن تكون كاتبا ومخرجا وممثلا في الوقت نفسه (ص ١٠) .

وحين يتهم الممثل الناس بأنهم سلبيون ولا يحاولون أن يعينوا لوموميا يقاطعه المخرج قائلا : المخرج : أخرج من هنا ، ليس من حقك أن تهين الناس بهذا الشكل ولقد دفعوا نقودا ليستمتعوا بعمل فني لا ليهانوا (ص ١١) .

وحين يقترب الممثل من الجمهور ويأخذ في تحليل شخصية لوموميا يقاطعه المخرج ، مذكرا اياه بأنه ممثل فقط .

المخرج : (يقاطعه بضيق وهو ينظر الى ساعته) أرجو أن تنتهي من فلسفتك هذه ، لا تنس انك ممثل ، مجرد ممثل بسيط أتيحت لك الفرصة لتلعب دور لوموميا العظيم (ينكمش الممثل بسرعة ثم يبدأ في تقمص شخصية لوموميا فيضع اللحية والنظارة ، ثم يطلي وجهه بالمكياج أمام الجمهور) (ص ١٢) .

وحين يعلن الممثل ، مجيبا على سؤال المخرج انه مستعد للتمثيل ، يوعز المخرج اليه بأن يبدأ ويذهب هو خلف الكواليس وتمضي المسرحية .

وعلى ذلك ، فالجمهور يعي بقوة ، منذ البداية أن ما يشاهده ليس الا توضيحا لحالة تاريخية ينبغي أن تدرك لكي تغير ، كذلك يذكر الممثل بأنه ممثل فقط ، وينبغي أن لا يتوحد مع الشخصية التي يؤديها . ويذكر الجمهور مرة أخرى عند نهاية المشهد الثاني ، بأنه يشاهد مسرحية ، فيظهر الصياد ، وهو رجل أبيض ويخبر الشاهدين بأن المخرج أمره بأن يتحدث الى الجمهور حتى ينتهي التحضير لمشهد موت لوموميا (ص ٣٢) .

---

(٣٠) رؤوف مسعد « لوموميا » في « لوموميا » . النص (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص٧ . الاشارات اللاحقة الى المسرحية تظهر في المتن .

وتعكس مقدمة المسرحية مظهرا آخر من مظاهر الدراما الملحمية ، اذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلا ، لماذا فشل لومومبا بوصفه قائدا وطنيا ؟ وتقدم للاجابة على هذا السؤال ثلاث وجهات نظر مختلفة ، يعتقد الممثل أن لومومبا بطل أسطوري ومسيح جديد ضحى بنفسه بمثالية ، من أجل الانسانية :

الممثل : لومومبا بطل أسطوري ، انه أعظم أبطال عصرنا ، انه مسيح جديد (ص ٨) ويجادل المؤلف ضد وجهة النظر هذه ، ويرى أن لومومبا ليس مسيحا وانما يجمع في شخصه الانسان العادي والبطل .

المؤلف : ان لومومبا انسان عادي تماما مثلك (يشير للممثل) لكنه في نفس الوقت بطل أيضا . لا تبتسم فأنا لا أتراجع لكني لا أؤمن بأن هناك بطلا كل الوقت . أنا أؤمن بالبطولة لبعض الوقت ، وبالاخطاء لبعض الوقت . هذا هو انسان القرن العشرين ، نصف إله ونصف حيوان . (ص ١٠) .

ويعتقد المؤلف أيضا بأن فشل لومومبا نتيجة لانتمائه الى الطبقة الوسطى التي تفضل دوما المساومات على الحلول الحاسمة ، وبأن لومومبا حاول أن يرضي جميع الفئات ، خسر تأييد العمال الذين لا يساومون .

المؤلف : أنا أتعاطف مع لومومبا لأني أحبه ، لا أرثي له لأن مصيره ومصيرنا جميعا نحن حاملو (كذا) أفكار الطبقة الوسطى ، دعني أقول (كذا) لك شيئا . ان هناك فرقا كبيرا بين السياسة والثورة . ان الطبقة الوسطى تستطيع أن تبتلع كل الأفكار الثورية ثم تتهاون وتستلم . (ص ٩)

أما المخرج فيجد أن لومومبا بطل ماساوي ، قدر عليه أن يموت وترد هذه الرؤية على لسان المؤلف لا المخرج نفسه .

المؤلف : (يشير الى المخرج) فهو يقول أن لومومبا بطل تراجيدي يحمل في داخله بذور حتفه ، وان موته أو استشهاده ـ حسب قوله ـ هو قدر مكتوب عليه ، مثل كل الأبطال التراجيديين (ص ٨) .

ولم تعرض المسرحية وجهات النظر الثلاث جميعها ، وانما قدم موت لومومبا ومن جهة نظر المؤلف ، ولكن الجمهور يستطيع بعد أن ووجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في المقدمة ، أن يحكم على صحة النظرة التي تتبناها المسرحية أو عدم صحتها .

لا تحاول المسرحية أن تخلق صراعا ، وانما تخاطب المشاهد الثلاثة عقول المشاهدين وتحفزهم على أن يفكروا في موت لومومبا ، وأن يعملوا للحيلولة دون وقوع مثل هذا الحدث مرة أخرى . وهذه المشاهد حافلة بالمناقشات المنطقية عن دور القوى المتناقضة في الكونغو ، والتي ساهمت في موت لومومبا (٢١) .

في المشهد الأول يشير كورس الشباب ، وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب ، الى ثلاثة أغلاط ارتكبها لومومبا في رأيهم .

كورس الشباب : لقد أخطأت يا لومومبا في ثلاثة أشياء . أولها : اعتمادك على مقاعد البرلمان في الوقت الذي تحولت فيه القوة من مجرد ابداء رأي بحرية في قاعة أنيقة ، الى من يحوز أكبر كمية من السلاح والنقود والرجال . ثانيها : انك يا لومومبا لم تتعاون مع الجيش لأنه مجموعة من الخونة ، لكنك في الوقت نفسه لم تسرحه ، لم تحاكم قادته ، ولم تكون لنفسك جيشك الثوري الوطني لتحمي ظهرك المكشوف . ثالثا : انك بدلا من أن تلجأ الى أصدقائك الذين تبقوا لك

---

(٢١) يظر سمير عوض ، مأساة لومومبا ، في المسرح تموز ١٩٦٨ ص٩٦

في الكونجو أو خارجه ، أولئك الذين ليست لهم مصلحة استعمارية فيه ، التجأت للأمم المتحدة وهي بدلا من أن تساعدك وتحميك سوف تساعد أعداءك وتحميهم (ص ٢٠) .

ويلوم كورس الشباب لومومبا على هذه الأمور ويخبره بأن الكلمة الأخيرة للناس في الشوارع لا البرلمان . ولكن كورس الشيوخ يعارض هذا الرأي :

كورس الشيوخ : .... ان البرلمان والدستور والأمم المتحدة .

كل هذه الأشياء هي الأصول التي يجب أن تراعى

....

اذهب الى الجيش

اعطه ما يريد

تضمنه (ص ١٦ - ١٧) .

ويصف قائد الكورس سياسة لومومبا التي أدت الى فشله :

قائد الكورس : كنت تريد أن تظل محايدا صديق الجميع : الطلبة والعمال ومزارعي ستانلي ورجال الأعمال وصنائع البلجيك (ص ١٩) .

ويبدو لومومبا مرتبكا ، فهو لا يريد أن يلجأ الى الجيش ، وهو قد فقد تأييد الناس في الشوارع ، ويحاول التماس العذر لنفسه .

لومومبا : هنا كان الجنود يطالبون بترقيات ، والعمال يطالبون بالمصانع والطلبة بالمدل وليس في استطاعتي أن أعطيهم ما يطلبون ، ليس من حقهم وليس من حقي ، خفت أن أتزلق (ص ١٨) .

وفي المشهد الثاني يشاهد لومومبا في ساحة بالعاصمة ليوبولدفيل يدعو الناس الى تأييده وتأييد نضاله من أجل كونغو حر ومستقل . وهذا المشهد نوع من الاعادة للمشهد الأول فهناك جماعتان من الناس حول لومومبا ، احداهما على يساره وتحمل آراء مشابهة لآراء كورس الشباب في المشهد الأول ، والأخرى على يمينه ، وتحمل آراء تشبه آراء كورس الشيوخ في المشهد نفسه . وتطلب جماعة اليسار من لومومبا ان يكون أكثر ثورية وأن يقاتل .

حلقة اليسار : لم يرد لومومبا أن يستمع لنا

....

قلنا له :

خذنا يا لومومبا

حارب لنا

قدنا

....

لكنه بدلا من أن يأخذنا ، أخذ كازافوبو

وركب معه الطائرة الى القرى والمدن

حيث الاضطرابات
كان ينزل الى العصاة ويحدثهم بالمنطق
منطق الرجل الساذج الصالح
العاطفي الحار (ص ٢٤ - ٢٥) .
أما جماعة اليمين فتتطلع الى السلم بأية وسيلة لتكسب المزيد من الثروة :
حلقة اليمين : هناك الكثير من الوعود وكثير من الجعجعة وكلنا لا نحب رائحة الدم ، لا نحب رائحة الشوارع
المليئة بالجثث والذباب . انما نحب رائحة عطور باريس
ورائحة الشهوة وعرق الرجال في المناجم

. . . .

انما نحب أن نجعل الأمور واضحة
لقد سئمنا من لومومبا
ونريد كونجو مستقلا
نصبح بذلك في مراكز أحسن ، ونستطيع أن نستغل أحسن (ص ٢٣ - ٢٤) .
وترفض الجماعتان لومومبا وتتركانه ، ويقرر لومومبا في يأسه أن يستعين بقبائله في ستانلي ليقهر ليوبولوفيل ويصور المشهد الثالث لحظات لومومبا الأخيرة في الغابة ، ويتذكر لومومبا صلب المسيح وزوجته وولده ، ويحلم بأفريقيا سعيدة وحرة ، ويحيط الجنود به وهم يتحدثون بسخرية مبينين الخلافة التي تترقبه .
فليمت لأنه لا يحب أموالنا ويتذكر جرائمنا
فليمت لومومبا لأنه رفع صوته في وجه بودوان
بودوان الملك العظيم
وخاطب سيده دون صيغة الجمع
فليمت لومومبا
لأنه يريد الوحدة
حيث يستطيع أن يبيعنا النحاس بدلا من أن نغتصبه (ص ٤٤) .

ان المقتطفات المذكورة توضح كيف ان المسرحية تستخدم المنطق لتتجنب اثارة العواطف عند المشاهد ، ولتدفعه الى التفكير والحكم ، وهما من أهداف الدراما الملحمية .

وقد قللت المسرحية التوتر والتعليق الى الحد الأدنى ، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية بموت لومومبا ، فتغدو المسرحية توضيحا للحادثة لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك الموت ، ومن ثم يتجنب الحوادث المماثلة في واقعهم ، وبالاضافة الى هذه الاشارة في المقدمة ، هناك اشارات أخرى في المسرحية الى موت لومومبا لتحرير الجمهور من أي نوع من القلق ، يمكن أن يولده فيه مجرى الأحداث . في المشهد الثاني يقرر لومومبا كما ذكر سابقا ، أن يستعين بقبائله في ستانلي فيل ليستولي على العاصمة ، وحالما يغادر المسرح يظهر أفريقي حافي القدمين يرتدي جلد فهد ، وحول

عالم الفكر ـ المجلد الخامس عشر ـ العدد الأول

صدره وذراعه وشم وخرز وحلقات وعلى وجهه قناع أفريقي كبير ، وتصاحب دخوله دقات الطبول ، ويتحرك الأفريقي على المسرح بحذر وخفة ، ويبحث في الأرض عن آثار ، ويكلم نفسه .

القناع . . . . . . سيذهب الى ستانلي
لكنه لن يصل
لأنه سيقع
لأنه سيضل الطريق
ويتوه (وكذا)
لأنه ضل الطريق
وتاه
لكن الطبول تقول
اذهب اليه واعنه
وها أنذا ذاهب لأساعده (ص ٣١) .

وبعد ان يغادر المسرح وتغلق الستارة يظهر الصياد ، وهو رجل ابيض يرتدي ملابس السهرة ويذكر هو ايضا ، الجمهور بمقتل لومومبا الذي سيشاهدونه بعد زمن قصير :

الرجل الابيض : حسنا ايها السادة الشاهدون لم اكن اريد ان أخرج لكم لأني افضل دائما ان اكون في الكواليس ، لكن المخرج امرني ، قال لي : اخرج من خلف الكواليس وتحدث قليلا الى الشاهدين حتى تعد مشهد الموت ، قاومت قليلا ولكنه قال لي : اخرج سلهم وخفف قليلا من وحشتهم وجهزهم لمقتل لومومبا . (ص ٣٢)

ثم يتحدث عن دوره في مقتل لومومبا والطريقة التي استخدمها في تدبيره وفي المشهد الثالث يظهر لومومبا منهوكا بسبب تجواله في الغابة ، وهو يحاول ان يجد طريقه الى ستانلي فيل ويظهر القناع مرة اخرى ليخبره ويخبر الجمهور بأن لومبا سيموت :

القناع : سيذهب باتريس لأن لومومبا يريد
ولانه لم يفهم همس الشجر وحديث الطبل
لكن حرية سوداء وحمراء
سوف ترجع لومومبا
لأن باتريس حينئذ سوف يفهم
وسوف يعرف
وسوف يبكي
وسوف يضحك
وسوف يحكم
لكنه قبل ذلك

سوف يموت
سوف يموت
سوف يموت (ص ٤١ ـ ٤٢)

وهكذا اشارت المسرحية الى نهايتها عدة مرات لكي تحرر الجمهور من القلق ، ولكي تشجعه على ان يفكر في الوضعية من اجل تغيير مثيلاتها .

لا تستخدم المسرحية راوية ولكن الصياد الذي يظهر عند نهاية المشهد الثاني شبه راوية ، يضع امام الجمهور النهاية المسرحية قبل حدوثها ، ويزوده بالمعلومات عن الدور الذي قامت به الامبريالية في مقتل لومومبا ، والوسائل التي استخدمتها لانجاز ذلك .

وللكورس دور فعال في المسرحية ، يؤثر في مجرى الاحداث ويدفع بها الى نهاية معينة فهو لا يعلق على الاحداث تعليقا محايدا فقط كما يفعل الكورس التقليدي في المسرح الدرامي ، ولكن يعبر عن فكرة وينصح ويتهم ويحكم . وهو يمثل الجماعات المتضاربة في الكونغو ابان الازمة الكبرى في البلاد ، والتي قادت الاحداث الى نهاية معينة[٢٢] ويظهر الكورس في مشاهد المسرحية الثلاثة : ففي المشهد الاول يوجد كورس الشباب وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب وكورس الشيوخ وهو يمثل الرجعيين الذين يحبون المساومة ويلجؤون الى البرلمان لحل قضايا البلد . ويحاول قائد الكورس الثاني ، وهو صديق لومومبا ان يوفق بين الجماعات المختلفة . وفي المشهد الثاني هناك حلقة اليسار وهي نسخة من كورس الشباب وتؤمن بآرائه وحلقة اليمين ، وهي نسخة من كورس الشيوخ . وتعتقد بأفكاره كما وضحت ذلك المقتطفات من أقوالها والتي ورد ذكرها من قبل . وفي المشهد الثالث هناك كورس آخر يمثل قبيلة لومومبا :

الكورس . . . . . نحن ابناء قبيلتك المحترمة
نحن ابناء الأرض والماء والآلهة
نعرف كيف نعالج روحك الضائعة (ص ٦١)

ولهذا الكورس دور فعال ايضا ، وهو ، وليس لومومبا ، من يعطي المسرحية نهايتها الملحمية ، اذ ان لومومبا يستغرق في ذكريات ماضيه او وصف حبه لأفريقيا وتفانيه من اجلها ، وهو يواجه ، بسلبية ، الجنود الذي جاءوا لقتله ويطلب من افريقيا ان تثأر له :

لومومبا : الثأرى لي يا افريقيا
يا حبيبتي يا حامتي
من اجل دموعي التي سكبتها في الخفاء
وانا اراقب يدي المرتعشة
وانا اسمع دقات قلبي العالية
وأنا ألهث كحيوان مطارد مذعور (ص ٥٢)

---

(٢٢) المصدر نفسه ص٩٠ ـ ٩٩ .

اما الكورس فيظهر بعد موت لوممبا ، ويدعو الناس الى ان يأتوا برماحهم ويغمسوها في الدم ويباركوها لكي يبدؤوا جولة اخرى من النضال الذي بدأه لوممبا من اجل الحرية والاستقلال :

الكورس : على كف يدي اليسرى

سانقش اسمك

وفي يدي اليمنى سامسك قلبك

سنخبئك حتى تشفى

سنقول لك ونسمع منك (ص ٦٥)

ثم ينهي الكورس والقناع المسرحية ، سوية بكلام يصور الامل في المستقبل :

الكورس والقناع : ويرجع الغائبون

الذين قتلوا في الملاعب

المغتصبات يصبحن عذارى من جديد

عذارى من جديد

الموتى يمسكون الحراب

وبدلا من السلاسل في الاعناق

ينبت الورد الاحمر

الورد الاحمر ينبت في الاعناق (ص ٦٥ ـ ٦٦)

وفي الحقيقة ان الكورس وليس لوممبا ، هو القوة الرئيسية في المسرحية ، وهو الذي يقرر نهاية المسرحية كما يقرر الشعب مصير البلد في الواقع .

والموسيقى وتتمثل في الطبول ، جزء أساسي وفعال في المسرحية فالطبل شخصية غير مرئية يوحي حضورها بحكمة افريقيا[٣٣] ولها لغة لم يعد لوممبا يفهمها :

لوممبا : لقد مزقت الاشواك ظهري ووجهي ، وهاهي الطبول ترعبني ، اني لا افهم لغتها .. لم أعد أفهمها (ص ٣٨)

انها اللغة التي نسيها بعد بقائه في المكتب زمنا طويلا بعيدا عن الناس وشؤونهم

لوممبا . . . لقد ، حبسنا انفسنا في ليوبولد خلف المكاتب فنسينا لغة الغابة (ص ٤٢) .

ويجيب القناع على سؤال للوممبا عما تقوله الطبول :

القناع : اخطأ باتريس مرتين

مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما اغلق يده اليسرى

مرة حينما صافح اعداءه

---

(٣٣) المصدر نفسه ص٦٩ .

ومرة حينما أعطى ظهره لأصدقائه
مرة حينما اتجه يمينا
ومرة حينما قطع حباله (ص ٤٠)

وعلى الرغم من ذلك تعتقد الطبول أن لومومبا يجب ان يفقد ، وتطلب من القناع ان يذهب لمساعدته :

القناع . . . . . . لقد كلفتني الطبول بالبحث عنك
لكي اضحكك حينما وجدتك
فقد حاكمتك وادنتك بدلا من ان احيك
ووضعت الخنجر في يد قاتلك
الخنجر الذي قدمته انت لي (ص ٥٩ ـ ٦٠)

والقناع جزء مكمل في المسرحية ، وهو يحمل مستقلا كما يوضح الشاهد السابق ، وهو يعلق على بعض الاحداث وينبأ بأخرى ، وهو يرمز إلى الافريقيين الذين مزقتهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الأزمة بمفرده[٢٤] .

وليست في المسرحيات شخصيات بالمعنى التقليدي . فالكورسات تمثل فئات من الافريقيين في حين يمثل القناع الافريقيين عموما ، ولم يصور لومومبا ، وهو الشخصية الوحيدة المحددة في المسرحية ، باعتباره فردا ، وانما باعتباره رمزا للقواد الوطنيين الذين يخفقون على الرغم من اخلاصهم ونبل رغبتهم . ولذلك فليس هناك تأكيد على حياته الخاصة ، وهو يذكر زوجته لاول مرة حينما يسترجع في المشهد الاول ، ذكريات ماضية ليظهر بها تعاسة حاضره .

لومومبا : طوال ليال (كنشاسا) كثيرة كنت اتقلب في فراشي بجوار زوجتي احاول ان انام ولا استطيع فأظل راقدا على ظهري مغمض العينين شاعرا بأنفاسها الحارة على جانب رقبتي (ص ٢٨) . ويتذكرها مرة أخرى وهو على وشك ان يقتل في المشهد الثالث ، ويطلب منها ان تأخذ الاطفال وتهرب . وتظهر زوجته مرة واحدة فقط حين يأتي لتندبه بعد موته .

ويذكر لومومبا ابنه حين يواجه الموت ، فيتراءى له طيف ابنه :

لومومبا . . . . . . سيجد نفسه وحيدا في الشوارع الصاخبة
أو
ها هو يقطب
فينزوي في الركن يفكر
يترك كتابه وقطاره الصغير
ويحلم بستائر فيل
وصديقه ومنزلنا ودراجته
وبالليالي الحلوة ، والاشياء المرعبة التي

(٢٤) يراجع فاروق عبدالقادر ، « قليل يا صين » في المسرح ، تشرين الثاني ١٩٦٧ ص٨٦ ، سمير عوض ، مأساة لومومبا ، ص٩٦

لم يستطع ان يفهمها
لا تقطب يا صديقي
لا تجعل وجهك الصغير حزينا هكذا (ص ٥٣)
ثم يمضي
لومومبا : لا تقطب يا صغيري
ما زال امامك الكثير
ابتسم
ابتسم
ارني ضحكتك الحلوة
نعم ، ها هي . (يبتسم لاول مرة) (ص ٥٤)

ان حياة لومومبا الخاصة تخضع لحياته العامة بوصفه قائدا وتخضع علاقته بعائلته لعلاقته بشعب الكونغو وهذا يفرض على الجمهور ان يوجه اهتمامه الى قضايا عامة وليس الى افراد .

وليس في المسرحية قصة تقام على تتابع احداث تتطور الى ذروة تتطلب حلا ، بل ان المسرحية تناقش اسباب موت لومومبا قاصدة ان تدفع الجمهور الى التفكير في الامر وتقويمه ، ويقدم الموضوع في مقدمة المسرحية من وجهات نظر ثلاث مختلفة ويلقي المشهدان اللذان يليان المقدمة ضوءا اكثر على اسباب موت لومومبا من وجهة نظر المؤلف فيصور ان سياسة لومومبا باتجاه شعب الكونغو باسلوب سردي ، الا ان حوادث الماضي لا تعرض ، وانما تقصها الكورسات او لومومبا او القناع ، وموت لومومبا هو الحادثة الوحيدة التي تجسد على خشبة المسرح في المشهد الثالث .

●●●

آه ياليل ياقمر

تتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وفي المقدمة القصيرة يحكي صوت راوية غير مرئي بعض المعلومات عن مقتل يا سين في قرية بهوت . وتظهر بهية وحيدة على المسرح في حين يقص الصوت كيف انتظرت عودة ابن عمها يوما تحت النخيل وكيف عاشت بهوت في ظلام .

وفي الفصل الاول تخبر بهية الكورس كيف توقفت عن زيارة قبر ياسين ونسيته واحبت صديقه امين الذي يعمل في الطاحونة ، والذي كان واقفا بجانب ياسين عند مقتله يحارب معه الاقطاعيين ويطلب امين يد بهية ، ولكن والدها يرفض لأنها كانت مخطوبة لابن عمها ، ولكن الكورس يقنعه بأن من الافضل للفتاة ان تتزوج فيوافق .

وفي الفصل الثاني ينتقل امين وبهية الى بور سعيد حيث يعمل امين في معسكر الجيش البريطاني ، ويصبح ميسور الحال ، وتخلع بهية ثيابها القروية وتلبس ثياب السيدات في المدينة . وتبدو بهية سعيدة بأطفالها ولكنها شقية بزوجها الذي

يأتي الى البيت ثملا كل ليلة ، وهو يلجأ الى الشراب ليهرب من احساسه بأنه جبان يخدم الانكليز ويقبل نقودهم ، في وقت يقاسي فيه قومه الفقر والقمع على ايديهم . ثم ينضم اخيرا الى الناس في تمردهم ضد الانكليز ويقتل .

ويؤكد الفصل الثالث على نضال المصريين ضد الانكليز ، فيقتل من المصريين ، وتهاجم عوائلهم رجال الشرطة مطالبة بجثثهم . وتظهر بهية تعيسة بعد موت زوجها ثم ترى في الحلم شيخا يرتدي ملابس بيضاء ، ويأخذها الى مكان ترى فيه ياسين وأمين وهما يمسكان قمرا ، ويطلب الشيخ منها ان تمضي إليهما لتأخذ القمر ، ولكنها تتردد وتقول للشيخ ان في طريقها بحرا ونارا واشواكا ولكنه يشجعها على ان تمشي إليهما وتمد يدها لتأخذ القمر وتستفيق بهية من نومها مادة يدها نحو القمر .

ويتحقق التغريب في المسرحية بعدة وسائل منها التاريخية . فالمسرحية توضيح لحادثة من تاريخ نضال المصريين ضد الاحتلال الانكليزي حصلت عام ١٩٥٠ ، وهذه التاريخية تساعد الجمهور على ان يفكر فيما حصل في الماضي لكي يغير الحاضر .

ويهدم الراوية على الرغم من انه غير مرئي ، مفهوم الحائط الرابع ، ويؤكد للجمهور ، ليس بالكلمات وانما بمجرد وجوده ، ان ما يراه مسرحية وليس واقعا ، وذلك يمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات او الحوادث ويشجعه على التفكير والحكم .

ويزود الراوية المشاهدين بالمعلومات التي تكون خلفية المسرحية ، فيعلم المشاهدون منه عن موت ياسين

صوت الراوي . . . . بهية واخبروني ع اللي قتل ياسين .

فتجيب

وهي تبكي

قتلوه

من فوق ظهر الهجين(٢٤)

ويعلم المشاهدون ايضا كيف تنتظر بهية عودة ياسين كل يوم تحت ظل النخيل :

صوت الراوي : هي تدري اننا حين نموت

لا نعود

لم يعد يوما من الموت احد

لبهوت

رغم هذا فالبذور

ليس تفنى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يفنى

حين يدفن ،

وهذا قد يعود

(٢٤) نجيب سرور : آه يا ليل يا قمر (القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص٢٥ الاشارات التالية في المسرحية تظهر في المتن .

هو ياسين لها
ذات يوم
ذات يوم
في فراشة
او حمامة
او عمامة
هكذا الناس جميعا يؤمنون
في بيوت
بالتناسخ
ولهذا ننتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر
عند ما ياتي القطار
في الأذان (٢٧ ـ ٢٨)

والجمهور المصري يعرف اكثر مما تخبره الراوية به لان هذه الحادثة معروفة في التوارث الشعبي في مصر[٢٦] وقد قدمها نجيب سرور نفسه في قصيدة طويلة عنوانها ياسين وبهية ، قدمت على المسرح عام ١٩٦٤ وطبعت عام ١٩٦٥ .

وعلى الرغم من ان الراوي يظهر في المقدمة فقط ، الا ان اغلب احداث المسرحية تروى ولا تجسد على المسرح . فإن بهية وامين يؤديان عمل الراوية ويسردان احداثا عديدة حصلت في الماضي والقسم الاكبر من الفصل الاول تسرده بهية وامين ، فتحكي بهية كيف عاشت بعد موت ياسين ، ثم كيف نسيته وأحبت امين (ص ٣٠ ـ ٣٧) ويحكي امين كيف احب بهية في الايام التي تلت موت ياسين ، وكيف تقابلا ، وكيف وافقت بهية على الزواج منه (ص ٣٧ ـ ٤٢) وتحكي والدة بهية كيف علمت بالحب بين ابنتها وامين ووافقت على زواجهما على ان يوافق والد بهية عليه . (٤٢ ـ ٤٥) وكانت خطبة امين لبهية من والدها هي الحادثة الوحيدة التي عرضت ، ولا يوافق الاب الا بعد حوار منطقي طويل بينه وبين الكورس .

وفي الفصل الثاني تروي بهية للكورس كيف كان شاقا عليها ان تترك بهوت وتذهب الى بورسعيد مع امين (ص ٦٩ ـ ٧٦) ثم يدخل امين ويحدث زوجته ويستلم برقية تخبرهما بموت والد بهية ، وبدلا من اخبار بهية بالامر يذهب امين الى القرية ويأتي بوالدتها ، ولا يعرض المشهد العاطفي لالتقاء بهية بأمها وعلمها الحقيقة منها ، وانما يسرده امين (ص ٩٩ ـ ١٠٠) وحتى ثورة المصريين ومعهم امين ضد الاحتلال البريطاني لا تعرض ، وانما ترويها بهية للكورس (ص ١٠١ ـ ١١٠) . وليس في الفصل الثالث احداث ، ولكن هناك جواً من الغضب والاضطراب يسود

(٢٦) يراجع محمود امين العالم ، « الاخراج يصنع الدراما » في ياسين وبهية لنجيب سرور (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٦٥) ص١١٥ ، ينظر ايضا محمد مندور عن حيرة الحكيم الى التزام نجيب سرور » في ياسين وبهية ص٦١ .

مصر ، وتصفه بهية وأمها وأمين وأحد الشرطة والكورس (ص ١١٢ ـ ١٣٧) . والجزء الاخير من الفصل هو حلم بهية الذي يرمز الى الامل في المستقبل . وقد استطاعت المسرحية ، بواسطة اعتمادها الكبير على الراوية ، ان تجعل المشاهد منفصلا عن الاحداث لئلا ينجرف معها عاطفيا ولكي يلاحظ الاحداث ويحكم عليها .

وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صالح المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية . ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحة عيبا في مسرحية سرور[٢٧] . ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق اسس الملحمية التي ذكرت من قبل ، يظهر ان الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التغريب وتأثيره على المشاهد .

ولا تسعى الدراما الملحمية الى إثارة العواطف لدى الجمهور ، وانما تشجعه على ان يفكر في الحوادث التاريخية المسرحية . ليستفيد منها في معالجة احداث الحاضر ويتمثل ذلك بتركيز في بيتين من الشعر يصف فيهما نجيب سرور الدراما :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ؟
الدراما ازاي ؟ وامتى ؟ وفين ؟ وليه ؟ (ص ٢٤)[٢٨] .

وهذه الطريقة المنطقية تغلب على المسرحية . ففي الفصل الاول تستعيد بهية ذكرياتها مع ياسين وتحاول ان تبرر لنفسها وللكورس الحب الذي تحس به نحو امين ويحبها امين :

أمين : يا بهية الحي ابقى م اللي مات
اللي ماتوا ألف رحمة ونور عليهم
اما احنا الدور علينا
يعني نرحم نفسنا . . . (ص ٣٧)

وبعد ذلك يقنع ياسين بهية بأن تعلن موافقتها على الزواج منه ويقنعها بأن ياسين لم يعد له وجود ، وأن لهما الحق في ان يتمتعا بشبابهما وحياتهما :

أمين : دانتي لسه صغار وقدامك شبابك
وانا رايدك يا بهية
وانتي رايداني
بهية : انا ؟
كورس : قولي ايوه ما تكريش
بهية : واللي لسه دمه سخن ؟
امين : هو فين ؟
بهية : هو فين ؟
كورس : اسألي ده الديابه

(٢٧) احمد عباس صالح ، « ياليل ياقمر » في المسرح كانون الأول ٩٦٧ ص٣٥ .
(٢٨) تراجع ايضا لطيفة الزيات ، نجيب سرور ، والمسرح الملحمي (المجلة نيسان ٩٦٨ ص٣٩)

اسألي الديدان ودود القبر ، فين ؟
فين شبابك يا ياسين ؟ . (ص ٤١)

ويحتكم امين الى العقل في حواره مع بهيه ، فهو يبين لها انه لا يقل شجاعة عن ياسين ، لأنه كان يقاتل بجانبه في يوم موته :

أمين : طب ما فيه جدعان اكتر
والي عايشين مش شويه
ما احنا أهو
هو يومها كان لوحده ؟
كورس : انت كنت هناك ؟
امين : قوليلهم كنت فين
ما انتي عارفه
بهية : كنت جنبه
امين : جنبه لزق
كورس : والرصاص زي المطر
جت رصاصة في شاله
امين : كان جايز تصيبني
كورس : يومها شفته
فوق كتافك
امين : برضه كان جايز يشيلني (ص ٤١ - ٤٢)

ويستخدم الكورس ، فيما بعد ، المنطق ليقنع والد بهيه بأن يوافق على زواجها من امين ، وبأن يفضل الحياة ، كما تتمثل في امين ، على الموت الذي يتمثل في ياسين :

كورس : مات ياسين
الاب : ما انا عرفت انه مات
كورس : يعني تبقى البنت ما هيش من نصيبه
ولا هوه من نصيبها
الاب : برضه عارف
كورس : يبقى تتجوز ابن الحلال
ايوه ، تتجوز امين
الاب : لا ماتتجوزش خالص
كورس : ليه بقى ؟
انت هاتعاند مشيئة ربنا ؟

حد يقدر ؟
الاب : ربنا عايز كده
كورس : حكمته فوق العقول
الاب : فهموني حكمته
انا ماعنديش بهية لوحدها من غير ياسين
ولا كان عندي ياسين من غير بهية
كورس : طب وايه ذنب البنية
يعني راح تدفنها حية ؟ (ص ٤٦ - ٤٧)

ويذكر الكورس والد بهية بأن الحي يتطلع الى الولادة لا الى الموت ، لأن الحياة اقوى من الموت ويرد الأب مجادلا :

الاب : اللي بتولد لازم تدفن
كورس : واللي بتدفن لازم تولد
الاب : الموت اقوى من الحيين
كورس : بس الخلفة من الموت اقوى
اللي يخلف يبقى ماماتش (ص ٦٤)

وتعنى المسرحية ، بوصفها مسرحية ملحمية بالمصريين وتضامنهم ضد الاستعمار والاضطهاد اكثر من عنايتها بالشخصيات القليلة التي تقدمها، ولذلك تؤكد المسرحية على وصف الأحوال العامة والاشارة إليها حتى في اكثر الاحداث خصوصية ، ولا ينسى الراوية وهو يخبر عن موت ياسين وحزن بهية ان يذكر معاناة قرية بهوت بعد هزيمتها على ايدي الاقطاعيين :

الراوي . . . يومها نامت بهوت
في الظلام
هكذا تبدو والليالي

في سواد القبر ، ما لم يلقذ الناس القمر(ص٢٩) وحين يتحدث والد بهية مع الكورس عن زواجها وموت ياسين لا يفوته ان يستثير الناس ضد الاقطاعيين وحاميهم من الانكليز :

الاب : واكرهوهم . واكرهوا اللي ما يكرهوهم
واحلفوا ما تخافوا منهم
اصلهم بيخافوا منكم
بس خوفهم اكثر
واللي خوفه اقل يغلب
غنوا غنوا
أوعوا تنسوا

اوعوا تنسوا اللي حصل
يوم ما طبوا بالهجين
وش عصر
كورس : تعمل ايه الناس قبال البندقية ؟
الأب : تعمل ايه ؟ تعمل كتير
لو معاها قوس كتير
كورس : كان يومها القوس كتير
الأب : والبنادق كانت اكثر (ص٥٠)

ثم يصف الوالد منع التجول الذي فرضه الانجليز على القرية :

الأب : البلد تعبت خلاص
اصلهم بينيمونا .. يوم
وش المغرب
زي ماتنام الفراخ
واللي يطلع بره داره
يبقى طالع للقضا (ص٥٤)

وفي الفصل الثاني تحكي بهية للكورس كيف ترك عمال بورسعيد جميعهم المعسكر البريطاني واحتجوا على المعاهدة المصرية البريطانية :

بهية . . . كل عمال البلدكلهم ، بين يوم وليلة
سابوا كامب الانجليز
كورس : طب وليه ؟
بهية : اصلهم شطبوا المعاهدة
كورس : والمعاهدة تبقى ايه ؟
بهية : طب وعهد الله يا خالي
انا ما اعرف هيه ايه
الا جارتي قالتلي
كورس : قالت ايه ؟
بهية : المعاهدة تبقى عقد
أيوه ، عقد جواز تمام
بين بلدنا وبين حكومة الانجليز
كورس : يعني ايه ؟
بهية : يعني لما مصر ترعل

ولا تطلب في الزعل مرة الطلاق
يطلبوها الانكليز
زي جارية لبيت طاعتهم
ويجيبوها بالعساكر للسرير

كورس : حاجة تكسف (ص١٠٦ ـ ١٠٧) والفصل الثالث بأجمعه مكرس لوصف الأحوال العامة في مصر : اضطرابات ، حرائق ، موت ، ودفن . ويصف شرطي كيف يغلي البلد ، وان الحكومة تخشى ان تسلم الجثث الى عوائل الموتى :

عسكري ٢ : . . . . الجنازة ها تبقى حارة
تتقلب تصبح مظاهرة
والمظاهرة تبقى ثورة
تبقى نار
نار تدق بورسعيد
والشرار يوصل لمصر
كل مصر (ص١١٠) .

ويصف الشرطي نفسه كيف طلبت الحكومة من رجال الشرطة ان يطلقوا النار على ابناء شعبهم :

عسكري ٣ : سلحونا وجينا طب
اضربوا وضربنا ضرب
زي ماتكون انجليز
كورس : يا حفيظ
وانت يعني كمان ضربت ؟
عسكري ٢ : صدقوني
كنت باضرب في الهوا
انا برضه يهون عليه ؟
كورس : تبقى مصري (ص١١٧ ـ ١١٨) .

وتقدم المسرحية دوما حوادث متناقضة لكي تلفت انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة ولكي توحي بأن أحوال الحياة والانسان نفسه كذلك ، فكنة التغيير[٢٩] ففي الفصل الأول تقضي بهية قصة الايام المؤلمة بعد موت ياسين ، وفي اللحظة التي تصف زيارتها لقبر ياسين ، يدخل امين ويحكي عن حبه لبهية ، فالموت ، اذن ، لا يوقف الحياة والحياة تمضي دوما . وفي الفصل الثالث تظهر بهية مع نسوة الحريات وهن يرتدين السواد ويندبن ازواجهن المقتولين كما يقدم الفصل عدة حوادث عن طريق الرواية تصور الحالة المؤلمة في مصر ، مما قد يجر المشاهد الى حالة من القنوط ، ولكن

---

(٢٩) يراجع المصدر نفسه (ص١٤) .

المسرحية تحول دون ذلك . اذ تسارع الى تقديم مشهد يظهر فيه شيخ يرتدي ملابس بيضاء ويطلب من بهية ان تتبعه وتجد بهية نفسها في مكان مزدحم بأناس يرقصون ويغنون في احتفال زواج ويطلب منها ـ الشيخ ان ترقص فتتردد أولا ثم تشارك الراقصين في رقصة تعكس الحزن والسعادة . وبعد ذلك ترى ياسين وامين ومعهما شخص ثالث وهم يحملون قمرا ، ويمدون ايديهم اليها بالقمر لكي تأخذه . وتمشي بهية اليهم ، وتعبر في طريقها بحرا ونارا واشواكا ، وقبل ان تتمكن من اخذ القمر تستيقظ من نومها . والمشهد مع انه يحصل في حلم ، يوحي الى الجمهور ان اية وضعية ممكنة التغيير ، وان على الناس ان يغيروها ويظهر امين في الفصل الأول بطلا حارب مع ياسين الاقطاعيين في بهوت . وفي الفصل الثاني يعمل امين في المعسكر الانجليزي ، (ويبرر ذلك) . كما يصف هو نفسه ـ حين يأخذ ـ النقود من الانجليز ، ولكنه في نهاية الفصل نفسه يترك المعسكر ، وينضم مع العمال الى المظاهرات الوطنية ، ويقتل في احدى هذه المظاهرات وهو يحتج على المعاهدة المصرية ـ البريطانية ، ويوضح ذلك ايضا ان وضعية الانسان ليست ثابتة ، وان ليس هناك بطلا مطلقا او جبانا مطلقا ، وان الانسان وكذلك العالم متغير دوما ويمكن تغييره .

وقد تحدث بعض النقاد ، كذلك كاتب المسرحية نفسه ان للكورس دورا مهما وفعالا ويؤثر في بعض الاحيان على مجرى الاحداث في المسرحية[٣٠] ويمثل الكورس الصوت العام ، صوت الفلاحين في الفصل الأول الذي تجري احداثه في قرية بهوت . ولذلك يظهر الكورس مرتديا ، ملابس الفلاحين . وصوت العمال في الفصل الثاني في بورسعيد حيث يرتدي الكورس ملابس الصيادين .

ويتضح دور الكورس الفعال حين يجعل بهية في الفصل الأول تكتشف حقيقة نسيانها لياسين ، بعد ان كانت تحاول اخفاءها . تقص بهية على الكورس انها ظلت تجلس كل يوم تحت ظل النخلتين تنتظر القطار الذي يأتي عند الظهر ، وتسأله القطار عن ياسين وتخبره هي بالقصة . وفي احد الأيام كما تروي بهية ، مر القطار صامتا ولم يكلمها لأنه كان غاضبا . والحوار التالي يعرض كيف يستخلص الكورس الحقيقة من بهية :

كورس : وايه هايزعله ؟

بهية : اصلي مرة جيت هنا متأخرة

مالقتوش

كورس : مرة بس ؟

بهية (بتردد) مرتين

كورس : مرتين يا بهية بس ؟

بهية : لأ تلاتة

كورس : يا بهية

(٣٠) المصدر نفسه ص٤٠ . جلال العشري آه يا ليل يا قمر ، القصة ص٣ وللاطلاع على آراء سرور نفسه في دور الكورس انظر مقالة « آه يا ليل يا قمر » في المسرح والسينما ، كانون الثاني ١٩٦٨ ص٣٨ وكذلك كتابه (حوار في المسرح القاهرة الانجلو المصرية ١٩٦٩) ص٢٩ .

بهية : لا كتير
بس انا مش فاكرة كام ؟ (ص٣٢)

ويستحث الكورس ، فيما بعد ، امين على ان يعترف بحبه لبهية بعد ان كان يضمره :

كورس : طب وإيه جاب ده هنا ؟
قول لنا ايه اللي جابك ؟
أمين : كنت فايت ع التراب
صدفه وسمعت العديد
كورس : قلت صدفة ؟
امين : ايوه صدفة
كورس : انت يا اسطى امين بتكذب
أمين : الله ، الله
ايه بقى لزوم الكلام ده ؟
كورس : انت بطلت الوابور بدري النهار ده
صدفه برضو ؟
امين : ايوه صدفه
كورس : يا ترى بطلته مرة قبل دي ؟
امين : ايوه ، مرة ؟
كورس : بطلته مرة ؟
امين : ايوه ايوه
كورس : قبلها
امين : ما تخلصوني
كورس : قول لنا كام مرة واخلص
امين : وانا يعني عقلي دفتر
كورس : المهم
كل مرة في يوم خميس
يوم زيارة الميتين
امين : ايوه ، ايوه
كورس : تبقى صدفة يا امين
ولاّ حب ؟
امين (يصمت) (ص٣٧ ـ ٣٨) .

ويقنع الكورس والد بهية بأن يوافق على زواجها من امين كما مر في البحث من قبل ، ويناقش الكورس ايضا امين في قراره بالذهاب الى بورسعيد للعمل في المعسكر الانجليزي :

كورس : . . . . حد يخدم الانجليز !؟
يا ندامه
الأ دي
امين : فيه آلوف في الكامب غيري
كورس : فلطانين (ص٦١)

وفي الفصل الثاني يستشم امين برقية بموت والد بهية ، ولكنه لا يخبر زوجته بالنبأ ، وانما يزعم ان والدها تريد زيارتهم ، وانه سيذهب الى القرية ليأتي بها وحين تغادر بهية يلوم الكورس امين :

كورس : مش حرام تكدب عليها
امين : احنا غرب
والبلد بتدر وله الليل طويل
ومالوش الليل عنين
انتو ليه مستعجلين
ع المناحة ؟
بكره تعرف
كورس : بس كان حقك تاخدها معاك بيوت

امين : تعمل ايه ؟
كورس : ع الأقل تشوف ابوها
امين : فاضل ايه هاتشوفه فيه
كورس : برضه تحضر دفنته وتودعه
قبل ما يضمه التراب (٩٨ ـ ٩٩)

ولا تؤكد المسرحية على فردية شخصياتها على الرغم من انها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات ، وانما تؤكد على الخلفية الاجتماعية الواسعة ، التي تمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة وتظهر المسرحية القوى التي تسيطر على هذا المصير وتوجهه»[٣١] . يمثل ياسين في المسرحية اي فلاح يستغله الاقطاعيون فيعاني ثم يثور ،

(٣١) براجع احمد عباس صالح ، « ف يا ليل يا قمر » المسرح والسينما اكتوبر الثاني ١٩٦٦ ص٢٥ مقال العشري في مقدمة « يا ليل يا قمر » ص١٩ .

ويمثل امين اي عامل قد تستمليه الثروة التي يوفرها الاحتلال الانكليزي لمن يخدمه . وتظهر المسرحية بوصفها ملحمية ، التغير الذي يطرأ عليه حين يكتشف ان مصالحه الحقيقية مع العمال والناس الذين يحاربون الاستعمار ، وبهية يمكن ان تكون اية امرأة تقاسي من فقد زوجها او ابنها وزوجها ولكنها تحتمل ذلك بشجاعة وتتحدى الموت بالأمل والحياة . وبما ان الشخصيات تمثل خلفية اجتماعية واسعة ولا تمثل انفسها فقط ، فان تفاصيل حياتها الخاصة لم تذكر ، وانما ذكر ما يتعلق بالقضية العامة وهي الصراع ضد الاقطاع والاستعمار .

ولا تتقيد مسرحية سرور ، بوصفها ملحمية بحدود الزمان والمكان[٣٢] اذ ان الحوادث تشغل فترة زمنية طويلة وتحصل في اماكن مختلفة في مصر لتعرض بحرية اكبر مما في المسرحية الارسطوطالية نضال الفلاحين والعمال ضد من يستغلونهم ويحتلون بلدهم . ولا تفصل المسرحية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وانما تساعد طريقة الرواية على تعميم هذه الازمان وتداخلها من اجل ان تتواضح استمرارية الحياة وتوالدها داخل الشخصيات . في الفصل الأول نحيا بهية في الحاضر ، ثم تأخذ في رواية حزنها بعد موت ياسين وذلك جزء من الماضي وفيما هي تحكي ذلك يدخل امين فيعود الحاضر ثم يأتي الماضي مرة اخرى ، حين يروي امين للكورس قصة حبه لبهية ، وفي الفصل الثاني تظهر بهية في بيتها ببورسعيد وذلك جزء من حاضر المسرحية . ثم تروي للكورس قصة مغادرتها لبهوت ، ويدخل امين فيمثل الاثنان حوادث يومهما الأول في المدينة قبل سنوات ، وبذلك يمتزج الحاضر بالماضي . اما في الفصل الثالث فتكون بهية قد فقدت زوجها ولكنه يظهر في مشهد من حياتها الماضية وسط الحاضر .

وليس في المسرحية قصة ذات بداية ونهاية محددتين ، وهي كذلك لا تتطور الى ذروة يتبعها حل[٣٣] وانما هي سلسلة من الاحداث المكتفية بنفسها ، ومع ذلك يساعد احدها الآخر في توليد التأثير الناجم عن صراع الانسان الدائم من اجل الحرية ، وفشل الاضطهاد في ان ينهي ذلك الصراع ، فالفصل الأول الذي يبدأ برواية بهية لذكرياتها الحزينة بعد موت ياسين وينتهي بزواج بهية من امين ، حكاية مستقلة تعكس انتصار الحياة على الموت . والفصل الثاني حكاية اخرى مبنية على حياة بهية مع امين في بورسعيد ويظهر فيه امين عاملا في المعسكر الانجليزي اولا طمعا في المال ، ثم ثائرا على ذلك الوضع مشاركا العمال الاخرين في الاحتجاج على المعاهدة المصرية ـ البريطانية . وهذا الفصل مستقل بذاته ايضا ، يصور الانسان وهو يتغير ويغير العالم . والفصل الثالث مجموعة من اللمحات عن بورسعيد المقطهدة في ذلك الوقت ، وينتهي بنداء موجه الى الناس بأن يواصلوا نضالهم لينالوا القمر الذي حلمت به بهية ، وليغيروا الحاضر الى مستقبل افضل .

والفصل الثالث ، وان كان مرتبطا بالثاني ، كامل في ذاته ويعين الفصلين الأول والثاني في توجيه الجمهور الى ان يبادر الى تغيير نفسه والعالم .

---

(٣٢) تراجع لطيفة الزيات ، نجيب سرور والمسرح الملحمي ، في المجلة ، نيسان ١٩٦٨ ص ٤١ جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ، ص ١٠ .

(٣٣) يراجع جلال العشري مقدمة ، آه ياليل يا قمر ، ص ١٩ .

ان تحليل مسرحيتي (لوموبا) و (آه ياليل يا قمر) يظهر تأثير بريشت في الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتبان المصريان فالتغريب عن طريق التاريخية بين فيهما ، كما ان هدفهما تصوير المجموع لا الافراد في صراعها السياسي والاجتماعي ، ولذلك لم تؤكد المسرحيتان على فردية الشخصيات . والمسرحيتان لا تثيران عواطف المشاهد بل تخاطبان عقله بمنطقية وتشجعانه على ان يتأمل في الامور التي تعرض امامه لكي يغير امثالها في الواقع . وليس في المسرحيتين قصة تقليدية تعتمد على تتابع حوادث تتطور وتنتهي الى حل ، وانما تتكونان من اجزاء مستقلة يعين احدها الآخر في الأثر الكلي للمسرحية وتستخدم المسرحيتان الكورس استخداما فعالا ، في حين تنفرد مسرحية لوموبا باستخدام الموسيقى بوصفها عنصرا قائما بذاته على الطريقة البريشتية .

***

عن المسرح الشعري

لطفي عبد الوهاب يحيى
أستاذ الحضارة ورئيس قسم المسرح
جامعة الاسكندرية

قد يبدو ، لأول وهلة ، أن الحديث عن قضية المسرح الشعري أمر سلس مباشر لا تعقيد فيه سواء أكنا نقرأ أم نشاهد مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أو « ماكبث » لشيكسبير أو « مدرسة الأزواج » لموليير أو « مصرع كليوباترة » لأحمد شوقي أو « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور أو « السّبيل » لعلي كنعان . فهذه المسرحيات جميعا تندرج من حيث شكلها وتكوينها ، ومن حيث اللغة المستخدمة في حوارها ، تحت تسمية « المسرح الشعري » . والمسألة في شكلها المبدئي المباشر ، لا تعدو أن تكون شعرا من جانب ومسرحا من الجانب الآخر ، ومفهوم كل من هذين اللونين من ألوان الفن واضح ومحدّد ـ أو هكذا ينبغي أن يكون .

ومع ذلك فاذا كان الحرص أمرا واجبا عند الحديث عن أية قضية نود أن نعالجها على أساس من الوضوح العلمي ، فان الحرص عند الحديث عن قضية المسرح الشعري يصبح وجوبه مضاعفا لأنه يقع في هذه المنطقة التي يتداخل فيها فرعان من فروع الفن ، كل منهما له كيانه وملامحه ومنطلقه التعبيري : أحدهما هو المسرح ، والآخر هو الشعر .

وهنا أود أن أقول ان ما أهدف الى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسة « أدبية » عن أبعاد المسرح الشعري ، وانما هو دراسة تدور داخل اطار يشكل النص المسرحي ، بوصفه الأدبي عنصرا واحدا من عناصره المتعددة . كذلك أبادر هنا فأذكر ، وأنا بسبيل تحديد هدف هذه الدراسة ، أني أدرك من البداية أن المسرح لم يعدم ، على امتداد العصور ، أن نجد من ينظر اليه من خلال المنظور الأدبي وحده في بعض الأحيان . ويكفي أن أشير في هذا الصدد الى ظاهرتين :

وأول هاتين الظاهرتين هي أن النصوص المسرحية اليونانية القديمة التي كتبت أساسا بهدف واحد هو أن تؤدى في عروض يشاهدها كل المواطنين ، كان اليونان يستظهرون مقاطع كثيرة منها ويستشهدون بها في مواقف ومناسبات عديدة ، بوصفها شعرا في حد ذاته بشكله ومضمونه الأدبيين ، سواء أكان ذلك بسبب انطباع باهت في حياتهم اليومية يوضّح المقطع الشعري ألوانه ويجسدها ، أو بسبب صورة مبخرة في أذهانهم يلم هذا المقطع أو ذاك أطرافها ، أو كان هدفه مجرد الاستمتاع بجرس ايقاعي إيحائي يكمن في سطر أو سطور من الحوار الشعري . أما الظاهرة الثانية فهي أن فكرة « المسرح المقروء » ، كلون من ألوان النشاط الأدبي ، قد أصبحت تشكل اتجاها موجودا فعلا يجد من يهتم به ، من زاوية أو أخرى ، حتى من بين رجال « الفن » المسرحي أنفسهم ، بل ان بعضا من هؤلاء يتخذون من اشارات وردت عند أرسطو في كتابه « صناعة الشعر » Poetica دعامة لهذا الاتجاه(١) .

ولا أود هنا أن أتطرق الى تأصيل هاتين الظاهرتين أو أن أتعرض الى سلامة وضعهما أو عدم سلامته من الناحية التنظيرية البحتة ، فالظاهرتان قد وجدتا ، وهما بذلك تشيران الى ممارسة أدبية قامت ولا تزال قائمة فعلا .

كذلك لا أود من الجانب الآخر ، أن أغوص وراء تفصيلات لغوية حول كلمة « دراما » drama(٢) التي تعني في أصلها اليوناني « الشيء المؤدى » أو « الأداء » وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع ، أو حول كلمة «ثياترون» theatron (التي اشتقت منها الكلمات الأوروبية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني « مكان المشاهدين » ثم صارت تعني « المشاهدين » ثم تدرج معناها ليصبح « العرض المسرحي » ذاته . هذا الى جانب أن المقطع الأول منها وهو thea يعني النظر أو « المشاهدة » أو « المشهد » ذاته ، ثم تطور ليصبح معناه مقعدا في المسرح ، وهي تفصيلات واضحة الدلالة فيما نحن بصدد الحديث عنه .

وانما الذي أوده هو أن أتمثل في حديثي كلا من دواعي الممارسة الأدبية والتأصيل اللغوي لأنطلق في معالجتي لموضوع الدراسة من اقتناع واقعي مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية أداء يعرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسي فيه ، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية ، يشير الى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه الا بالأداء والعرض والمشاهدة ، ومن ثم فان الذي سأتحدث عنه في هذه الدراسة هو المسرح الشعري بوصفه فنا يقدم فيه الشاعر أو الكاتب نصا يقوم بتنفيذه فوق خشبة المسرح مخرج وممثلون ، يقف من ورائهم منتج ويعاونهم فنانون مساعدون ومنظرون ومصممون ومنفذون واداريون . ويحاول هؤلاء جميعا أن يقدموا نتيجة مجهودهم المتكامل في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين ، كما يحاولون عن طريق التسلية (أو الفرجة حسب اللفظة الأكثر تداولا في الوسط المسرحي الآن) أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية أو يتركوا انطباعا لدى هؤلاء المشاهدين .

---

(١) انظر بعض المسرح المقروء راجع ، عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، (سلسلة الألف كتاب ، عدد ٤١٦) ، بدون تاريخ ص٣٠ .

(٢) استخدمت هنا الحروف اللاتينية بدلا من الحروف اليونانية ، وكذلك الحال مع الكلمات اليونانية الأخرى لتيسير قراءتها على القارىء الذي لا يعرف اليونانية .

- ١٠ -

ومن هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا . وفي الحقيقة ، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري (بمعناه المباشر الذي يشير الى مسرحيات يكتب حوارها شعرا) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي ، الا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث الى أقصى درجة اذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة « أساسية » للحوار المسرحي الا منذ قرن واحد من الزمان ، فان الشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ أن عرضت مسرحيات ايسخيلوس Aeschylos على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس ق . م .[3] ، وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي . ثم استمر بعد ذلك يشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري ، بمعناه المباشر الذي أتحدث عنه ، لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور القرن الذي نعيش الآن عقوده الأخيرة أنهم في غنى عنها . فالمسرح الغربي والمسرح العربي لا يزالان يعرضان مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة ، بل ان من بين ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحا واستمرارا ظاهرين ، تعاد صياغتها بالحوار الشعري ، سواء بشكل كلي أو جزئي ، لتثبت نفسها من جديد . كما حدث ، على سبيل المثال في حالة مسرحية بجماليون Pygmlion التي كتبها الكاتب الايرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي ، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأميركي المعاصر الان جي لرنر Alan Jay Larner لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان « سيدتي الحسناء » My Fair Lady في النصف الثاني من الخمسينيات[4] .

وفي الواقع فان التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت الى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح - وهي أسباب اختلفت من عصر الى آخر . وهنا نجد الصفة ، أو بالأحرى الطبيعة الشعرية للحوار نبت في كنف اعتبارين كانا لا بد أن يؤديا اليها بشكل يكاد يكون تلقائيا . فالمسرح الشعري اليوناني - وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط[*] - ابتدأ في جذوره الأولى في مناسبات دينية ، واتخذت هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة ، هي ما عرف باسم الأناشيد الديثرامبية ، كانت تؤدى في الاحتفالات السنوية بعيد الاله ديونيسوس Dionysos إله المحاصيل والكروم والخمر ، واله الدراما فيما

---

(٣) استقي هنا نصوصا من الشرق الأدنى القديم كتبت جميعا بالشعر ، على أساس أن الحوار لا يزال فيها حرفيا وطبيعتها الحقيقية ، رغم الاتفاق الى حد بعيد على طبيعتها المسرحية وهي نصوص يرجع اغلبها الى ما قبل المسرح اليوناني بالف سنة على الأقل . راجع :

— Etienne Drioton: Le Theatre Egyptien (Le Caire, 1942)
— H.W. Fairman (trans. and ed.), The Triumph of Horus, an Ancient Egyptian Sacred Drama, London, 1974.
— Theodor H. Gaster: Thespis — Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, New York., 1977.
— Alan Jay lerner: My Fair lady — Amusical play in two acts based on Pygmalion by Bernard Shaw, New York., 1956.

(*) راجع حاشية ٣ أعلاه.

بعد . وقد كان هذا في حد ذاته أمرا يقود الى الشعر في سهولة ويسر ، بل لعل الأحق أن نقول انه لم يكن يتسق الا مع الشعر ـ فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان انشادا وغناء ورقصا ، وكلها تعبيرات ايقاعية تدعو بطبيعتها الى الايقاع الشعري . هذا الى أن الجو الديني ، وهو جو يدعو الى لغة الانطباع والايقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من ايقاعات موسيقية المكان الأول ـ وهو جو ظل مستمرا في المسرح اليوناني ، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت الينا مع ايسخيلوس ، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل الينا عدد من مسرحياتهم الكاملة . أما الاعتبار الثاني الذي قاد الى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح ، فهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان . وفي مثل هذا الظرف يصبح التعبير الشعري ، بسبب ما فيه من ايقاع ، أقرب الى الحافظة والبقاء في الذاكرة من التعبير النثري .

هكذا ، اذن ، ابتدأ التقليد ، وهكذا استمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه . فالحوار المسرحي استمر حوارا شعريا حتى بعد أن ألم جمهور المدن أو الدويلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجو الديني الذي سيطر على مسرحيات ايسخيلوس ، لنجد هذه السيطرة تقل ، وان ظلت واضحة عند سوفوكليس Sophocles ، ثم ليتحول الأمر الى حوار عقلاني يشكك في حكمة الآلهة على يد يوريبيديس Eurypides ثم ليصل الى نهاية الشوط فينقلب عند أريستوفانيس Aristophanes ، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق . م . الى مسرح دنيوي في موضوعاته ولسانه [٦] ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين الا عقد المباريات المسرحية في المناسبة الدينية التي تمثلها أعياد الاله ديونيسوس ، والا مذبح هذا الاله الذي ظل يشكل جزءا من عمارة المسرح اليوناني ، يقوم في وسط الأوركسترا Orchestra أو الساحة التي كان يؤدي فيها أفراد الجوقة أو الكورس Choros رقصاتهم وأناشيدهم في المنطقة الواقعة بين منصة التمثيل من جانب ومدرجات المشاهدين من الجانب الآخر .

هكذا كان الأمر عند اليونان ، ومنهم انتقل التقليد الشعري الى المسرح الروماني ، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلديهم في أمور الثقافة عموما ، وفي الفن على وجه التحديد ، سواء في ذلك مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري ـ ومن بين هذه الأخيرة ، الفن المسرحي . وقد تغير المجتمع الأوروبي حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الاتجاه الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليومية الخاصة والعامة . وهكذا حاول رجال الدين أن يبتعدوا بالمجتمع عن كل ما يذكر بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) بكل جوانبها ، ومن بينها المسرح ، على أساس أنها ثقافة وثنية . ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين ، وعاد معها الشعر كوسيلة للحوار من جديد ـ وان كانت تفاصيل هذه العودة قد اختلفت بعض الشيء عما كان عليه ميلاد المسرح والحوار الشعري المسرحي عند اليونان .

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت الى الشعر ، ومن ثم الى المسرح والشعر المسرحي في العصور

---

(٦) نجد الجو الديني بشكل مسيطر في مسرحيات ايسخيلوس ، ثم بشكل واضح وان لم يكن مسيطرا في مسرحيات سوفوكليس ، ثم يتحول الامر عند يوريبيديس الى حوار عقلاني يلقي ظلالا من الشك على تصرفات الآلهة ، ثم ينتهي الامر بالسخرية من الآلهة في بعض مسرحيات اريستوفانيس .

الوسطى . فالموسيقى الكنسية لم تكن تحوي ، في البداية ، سوى قدر بسيط من الألفاظ الابتهالية . وهكذا عمل القائمون على أمور الكنيسة على أن يدخلوا في هذه الموسيقى قدرا متزايدا من الجمل على أساس أن الكلمة تركز اللحن وتساعد على التذكير به ـ وكانت هذه هي البدايات الأولى للمسرح وللحوار المسرحي . فالسطور أو الجمل المتزايدة التي أشرت اليها كانت تتعلق بالضرورة بالقصص الديني المتصل بالأحداث التي يذكرها الكتاب المقدس من بدء الخليقة حتى البعث . وبالتدرج وجد القائمون على الكنيسة أن القصص الدينية يمكن أن تصبح ذات وقع أكبر وأعمق عن طريق التجسيد اذا تحولت الى مشاهد واتخذت شكلا حواريا بدلا من الشكل السردي . ومرة أخرى ـ هنا كما كان الحال عند ميلاد المسرح اليوناني ـ كان طبيعيا أن يكون الشعر هو وسيلة الحوار ، فهذه المشاهد الحوارية المسرحية قد ولدت ونمت في كنف الموسيقى الدينية بما لها من ايقاع هو بالضرورة عصب الايقاع الشعري . وهكذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد أن تحولت هذه المشاهد الكنسية ، بالتدرج ، الى عروض مسرحية خارج حدود الكنيسة ، لتتفرع بعد ذلك الى تشكيل كامل من المسرحيات تضم مسرحيات الآلام ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية التعليمية .

●●●

هكذا ظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في العصور الوسطى ، وهو وضع لم يتغير كثيرا في العصر التالي ، وهو عصر النهضة (أو البعث أو الأحياء) . ذلك أن عصر النهضة كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى التي وقفت في وجه كل ما يمت للثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية بصلة) على نحو ما أسلفت . ومن هنا فقد كان أبرز مظاهر ثقافة العصر الجديد هو العودة المندفعة من جانب مثقفيه الى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن . ومن ثم في المسرح ـ لينهلوا منه ويقلدوه ويتأثروا به الى حد بعيد .

على أن ثقافة عصر النهضة لم تكن مجرد رد فعل ، مهما كان عنيفا ، لما كان يدور على ساحة الثقافة في العصور الوسطى . فالرياح التي هبت على المجتمع الأوربي آنذاك كانت رياح تجديد بدأت تتسرب ثم تتغلغل فيه قبل أن تتضح آثارها التي قدر لها أن تغير هذا المجتمع الى مشارف الحضارة الحديثة بشكل تدريجي ابتداء من القرن التالي حتى بلغت ذروتها في القرن الماضي . فعصر النهضة كان قد بدأ يشهد بداية النهاية بالنسبة لمجتمع الاقطاع الذي شكل نسيج العصور الوسطى ، وبظهور المجتمع التجاري الجديد أو بالأحرى بدايات ظهوره على حساب المجتمع الزراعي الاقطاعي ، وما صاحب هذه البدايات من عقلية تحاول الفكاك من أغلال المجتمع القديم وتبحث عن المغامرة في التجارة وفي النظم وفي الفكر كأدوات تعينها على خلق مواطىء لأقدامها بدأت تطورات جديدة تقدم نفسها على ساحة الفن المسرحي ، سواء في موضوعاته أو في صيغة حواره ، وان كان ذلك قد تم بشكل رفيق رقيق بحيث لا يمكن أن نقول أنه شكل ظاهرة تعلن عن نفسها في وضوح صارخ .

وهكذا ، اذا كانت الكتابات المسرحية في عصر النهضة قد بدأت تشهد ، الى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تنهج نهجها ، مسرحيات ذات موضوعات جديدة يتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف أو يقوم بينهم من مشاحنات ، ويتعلق البعض الآخر بالصراع بين العلم والايمان ويتعلق البعض الثالث بمظاهر

أو سمات أخرى من مظاهر وسمات العصر الجديد[٧] فان تطورا مشابها وموازيا بدأ يتسرب الى الحوار الشعري للمسرح وكأنه تلمس حذر للطريق الى مغامرة تهدف الى كشف آفاق جديدة . ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب الى بعض جمل الحوار فيها ، وهو تسرب تسلل من عدد محدود من السطور في بعض المشاهد الى فقرات حوارية طويلة متصلة في حديث متبادل في مشاهد أخرى . ولكن ـ وهنا أستدرك ـ دون أن يمس هذا الحوار النثري ما تقوم عليه المسرحية من سياق شعري بأي قدر يستحق أن نتوقف عنده . وقد ظهر هذا الحوار النثري المتسلل على سبيل المثال في مسرحية « هاملت » Hamlet وغيرها عند شيكسبير Shakespeare(١٥٦٤ ـ ١٦١٦) ومسرحية « القصة المفجعة » للدكتور فاوستوس The Tragical History of Doctor Faustus عند كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) ومسرحية « ڤولپوني أو الثعلب Volpone or the Fox عند جونسون Ben Jonson ١٥٧٣ ـ ١٦٣٧ ومسرحية « دوقة مالفي » The Duchess of Malfi عند جون ويبستر John Webster (حوالي ١٥٧٥ ـ حوالي ١٦٣٨) .

ونحن اذا حاولنا أن نجد تفسيرا موضوعيا لهذه الظاهرة ، أعني من حيث الشخصيات أو المواقف داخل المسرحيات ذاتها بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الشخصية أو تلك تحتمل أن يكون حديثها نثرا ، أو نقول ان هذا الموقف أو ذاك يحتمل أن يكون وصفه أو الحوار فيه نثرا ، نجد أن هذا المنطلق ينطبق على مواضع الحوار النثري في بعض الأحيان ، ولكنا لا نلبث أن نجد الأمر يفلت من يدنا في أحيان أخرى ، بحيث تصبح المسألة عشوائية الى حد كبير . فاذا نظرنا الى هذا التسلل النثري من حيث الشخصيات نجد ان الأشخاص ذوي المواقع الاجتماعية المتدنية تتحدث نثرا في أغلب الأحوال ، مثل المهرجين وأفراد جوقة الممثلين في مسرحية « هاملت » ومثل الخادم والسايس في مسرحية « القصة المفجعة للدكتور فاوستوس » ، ولكنا لا نلبث أن نجد أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء ، فالأمير هاملت وأوفيليا ابنة رئيس الديوان الملكي في مسرحية « هاملت » والامبراطور والدكتور فاوستوس والعلماء في مسرحية « قصة الدكتور فاوستوس » يتحدثون بالنثر كذلك في عدد من المناسبات . والشيء ذاته نجده إذا حاولنا أن نفسر المسألة من حيث المواقف التي تضمها المسرحية بغض النظر عن الشخصيات ، هنا أيضا لا نستطيع أن نجد خطاً ثابتا أو مستمرا . وهكذا لا نستطيع أن نقول مثلا ان المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في مظاهر الكون ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواره شعرا ، بينما يترك الحوار النثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية . وانما تسير الأمور في تنقل بين الشعر والنثر لا أجد أنه يخضع لقاعدة ظاهرة[٨] .

---

(٧) عن التجارة والتجار تقدم كمثال مسرحية شكسبير : تاجر البندقية ، عن الصراع بين العلم والايمان مسرحية كريستوفر مارلو : القصة المفجعة للدكتور فاوستوس ، عن مظاهر وسمات العصر الجديد مسرحية بن جونسون : فولبوني ، وقد ان ذكر المسرحيين الاخيرين في الفن ذاته .

(٨) في مسرحية هاملت يأتي الحديث نثرا ، على سبيل المثال ، في حالة المهرج الأول والمهرج الثاني (فصل ٥ ـ مشهد١) وهو حديث بين اثنين من الطبقة الدنيا . ثم بين هاملت والممثل الأول في الجوقة المتجولة (ف ٢ ـ م ١) حديث عن امور عامة لا تحتمل الشعر . ثم بين هاملت واوفيليا (ف ٣ ـ م ١) مع ان هاملت من الأسرة المالكة واوفيليا من الطبقة الارستقراطية والحديث يضج بالصور الشعرية .

في مسرحية القصة المفجعة للدكتور فاوستوس يأتي النثر في حديث روبن السايس ورافع الخادم (مشاهد ٩) وهم من الطبقة الدنيا ، ولكن حديث واجنر (الخادم) في بداية مشهد ١٤ يأتي شعرا دون مبرر فهو حديث غير شاعري . الحديث بين فاوستوس وجوق طالبات (مشهد ١٣) حديث بين ارستقراطية فكرية واخرى اجتماعية يجيء نثرا في موضوع لا يحتمل الا النثر . حديث الامبراطور مع فاوستوس (مشهد ١٢) يبدأ نثرا ، وموضوع الحديث يناسب النثر ، ولكن الامبراطور لا يلبث ان يتحول حديثه ، وهو مستمر فيه ، الى شعر دون موجب شاعري لهذا التحول .

ويبدو ، في تصوري ، ان المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعا من « الترصيع » للمسرحية الشعرية بطور أو مقاطع من النثر نظر اليه الكتاب المسرحيون على أنه « أمر لا غبار عليه » ، ان لم يكونوا قد نظروا اليه فعلا على أنه نوع من التجديد المستحب الذي يمثل « صيحة العصر » آنذاك .

ولكن صيحة العصر هذه قدر لها ألا تفقد سحرها بسهولة . ففي القرن التالي (وهو القرن السابع عشر) ، رغم استمرار الشعر كأساس ملزم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورني Pierre Corneille (١٦٠٦ ـ ١٦٨٤) وراسين Jen - Baptste Racine (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩) ، سواء في المسرحيات التراجيدية أو الكوميدية ، الا أن شاعرا وكاتبا وممارسا مسرحيا معاصرا لهما ، وهو موليير Jean - Baptiste Moliere (الذي كان يشكل معهما قمة الكتابة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر) خرج عن القاعدة التي التزم بها معاصراه الكبيران . فرغم أنه التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته (التي كانت كلها مسرحيات كوميدية أو هزلية) التزاما كاملا ، الا أنه استخدم الحوار الشعري والنثري متداخلين في المسرحية الواحدة (على نمط ما رأيناه بين كتاب عصر النهضة) كما في مسرحية « أميرة ايليس » Princesse D,Elide (١٦٦٤) ولكن هذا الكاتب لم يقتصر على استخدام الحوار النثري بهذه الصورة « الترصيعية » ، والنا خطا خطوة أبعد من ذلك في مجال هذا الحوار ، وهكذا جعل الحوار « بأكمله » نثرا في عدد من مسرحياته ، سواء في ذلك المسرحيات الهزلية Farce مثل مسرحية « الطبيب الطائر » Le Medecin Volant (١٦٥٩) أو مسرحية « زواج بالاكراه » Le Mariage Force (١٦٦٤) ، أو المسرحيات الكوميدية التي كان من بينها « طبيب رغم أنفه » Le Medecin Malgre lui (١٦٦٦) ، و « البخيل » L'A-vare (١٦٦٨) .

هكذا كسب النثر أرضا جديدة على حساب الحوار الشعري في عالم المسرح . ولكنا يجب أن نلاحظ أن هذا الكسب كان في جانب واحد فحسب وهو جانب المسرحيات « الكوميدية » التي تركز بالضرورة على المفارقات اليومية المضحكة (أو هكذا على الأقل تبدو الأمور في ظاهرها) وهي مفارقات لا تحتاج بالضرورة الى تعبير شعري يفصح عما يريد الكاتب أن يوصله من خلالها الى جمهور الشاهدين . على أن هذا الكسب النثري الذي تحقق على يدي موليير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ للوهلة الأولى على الأقل ، وكأنه بسبيل أن يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن التالي حين ظهرت لأول مرة على المسرح مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثرا ـ وهي مسرحية « المكابيات » Les Macchabees التي كتبها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي لاموت Antoine Houdart la Motte (١٦٧٢ ـ ١٧٣١) لتعرض عام ١٧٢١ قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العام التالي .

وقد كتب لاموت بعد ذلك ثلاث مسرحيات تراجيدية أخرى مستخدما الحوار النثري ، قدر لواحدة من بينها وهي « اينه دو كاسترو » Ines de Castro (١٧٢٣) أن تكون واحدة من الانجازات المسرحية التي حققت نجاحا كبيرا في القرن الثامن عشر . وكان هذا خليقا ، من الناحية النظرية ، أن يكون بداية الاجتياح النثري للحوار المسرحي الذي ظل الجانب التراجيدي فيه ، حتى ظهور مسرحيات لاموت ، حكرا على مملكة الشعر ، لا يجرؤ أن يقترب منه

أحد ، ومع ذلك فحين أطل القرن التاسع عشر ، وحتى بعد أن بدأ يتقدم في عقده الرابع ، بدت الأمور وكأن الكسب النثري الذي حققته خطوة لاموت ، أو كان يفترض أنها حققته على حساب الحوار الشعري لم يكن سوى فورة مؤقتة اذ ما لبث الشعر أن عاد ليحتل مكانته السابقة الراسخة كأداة أساسية للحوار المسرحي . ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية « فاوست » Faust (١٩٠٨) للشاعر الالماني جيته Johann Wolfgqng von Goethe (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) ، ثم ظهر الجزء الثاني منها في ١٨٣٢ في أعقاب وفاة الشاعر . وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كاملة بينما تراجع النثر الى مكانه المحدود ومكانته المحدودة التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة ، حلية « ترصيعية » لا تزيد على ذلك كثيرا .

ـ ٢ ـ

على أن الحوار النثري في المسرح ، اذا كان قد اتخذ حتى الآن صورة التسلل الحذر أحيانا و الجريء أحيانا أخرى ، الى مملكة الحوار الشعري المسرحي ، فان أمرا آخر أكثر خطورة كان قد بدأ يمس موقع هذا الحوار الشعري بشكل ، ان كان قد بدأ بسيطا في بدايته ، الا أنه كان مقدمة لتطورات جذرية في فترة لاحقة . ذلك أن الأمر لم يقتصر في الفترة التي انتهينا من الحديث عنها على الممارسات النثرية في الحوار المسرحي ، وانما بدأنا نشهد الى جانب ذلك ، تعليقات على هذه الظاهرة على مستوى « التنظير » سواء من جانب الكتاب المسرحيين أنفسهم أو من جانب غيرهم من المفكرين . في أواسط القرن السابع عشر كان بيير كورني الكاتب الفرنسي المسرحي الذي رأيناه ملتزما بالحوار الشعري ، قد بدأ يعلق على استخدام الشعر كوسيط حواري في المسرح وجاء هذا التعليق غريبا ، أو على الأقل جديدا ، من جانب شاعر مسرحي ملتزم مثله . ففي المناقشة أو الفحص examen الذي شكل أحد قسمين انقسمت إليها مسرحيته « أندروميد » Andromede (١٦٥٠) نجده يقول « لا بد أن اعترف أن النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح ، يفترض فيه أن يؤخذ على أنه نثر . فنحن لا نتحادث عادة بالنظم . وبدون هذا الافتراض ، فان الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي » .

ولكن اذا كان ما ذكره كورني يتضمن ادراكا لدور النثر في الحوار المسرحي من حيث الافتراض ، الا أن هذا الكاتب لم يكن يريد ، من حيث الفعل ، أن يحول افتراضه هذا الى واقع ملموس في ممارسته في مجال الكتابة للمسرح ، بل كان لا يزال أسير الحوار المسرحي الشعري المنظوم ـ ومن هنا جاء حديثه عن الحوار النثري « المفترض » في حقيقته تبريرا لا ستمرار الحوار الشعري في عصر لم يعد من الممكن فيه تجاهل ظهور الحوار النثري في الأعمال المسرحية . وهكذا لم يحسم كورني قضية الاختيار أو التوفيق بين الحوار الشعري والحوار النثري في المسرح . والسبب الذي دعا الى هذه الازدواجية في تعليق كورني واضح ، فالعصر كان لا يزال في صميمه عصر التقليد الشعري في الحوار المسرحي . ومن هنا فاذا كان شيكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز عصر النهضة قد كتبوا حوارهم في القرن السابق (السادس عشر) بالشعر الموزون الخالي من القافية (الا في الأغنيات حيث ظهرت القافية) ، فان المسرح الفرنسي ، ممثلا في كورني ورفيقيه راسين وموليير (في المسرحيات الشعرية لهذا الأخير) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا ، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا .

ولكن اذا كان كورني قد مس موضوع الشعر والنثر في الحوار المسرحي دون أن يحوله الى قضية فان كاتبين فرنسيين آخرين قد اقتربا به من حافة القضية فعلا : وأول هذين الكاتبين هو لاموت الذي التقينا به وبمسرحياته التراجيدية النثرية منذ قليل . لقد كان هذا الكاتب مجددا يحاول التخلص من سيطرة القوالب التقليدية على المسرح ، سواء أكان مجال هذه السيطرة هو بناء المسرحية أو كان التعبير الحواري عن هذا المضمون ، وهو ما أفصح عنه في مجموعة من الأحاديث أصدرها عام ١٧٣٠ تحت عنوان « أحاديث عن المسرحية التراجيدية **Discours sur la Tragedie** » رفض فيها النظم كأداة للحوار المسرحي مصورا اياه على انه « مجرد ترتيب آلي للنثر » ولكن لاموت لم يدفع الموضوع الى أكثر من هذا التصور العام ، فلم يتحدث عما يمكن أن يكون للنثر من مزايا تعطيه الحق الأول كأداة للحوار المسرحي ، وربما كان هذا نتيجة لأنه كان يفتقد الموهبة اللازمة لتقديم هذه المزايا ، كما يفترض دونوتجهيو الناقد الأميركي (٩) ، وان كنت أود أن أضيف الى هذا الافتراض أن لاموت ، رغم تحمسه للتجديد ، كان اهتمامه موزعا بين أكثر من فرع من فروع الأدب ، ومن ثم فان المسرح لم يكن بالنسبة له الا واحدا من هذه « الفروع الأدبية » . وحتى في حدود هذا التصور فانه لم يكتب ، كما مر بنا ، سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية التي تشير الشواهد الى أنها امتدت أكثر من ثلاثين عاما (١٠) . ومثل هذا التوزيع لا يسمح ، في تصوري ، بتحول الاهتمام بالوسيط الحواري المسرحي الى قضية .

أما الكاتب الآخر الذي اقترب من حافة القضية بالنسبة للتنظير فيما يخص الحوار المسرحي فهو ستندال **Stendahl** (وهو اسم الشهرة ، أو الاسم القلمي **Nom de Plume** الذي اتخذه الكاتب الفرنسي ماري ـ آنري بيل **Marie- Henri Beyle** ، ١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) . ففي عام ١٨٢٣ نجد هذا الكاتب يقول في كتيب أصدره في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعه بشكل أكثر نضجا في ١٩٢٥ ، تحت عنوان « راسين وشكسبير **Racine et Shakespeare** » « اني على اقتناع كامل بأن المسرحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب لجيلنا ، نحن الشباب . . . الذين يتميزون بالميل الى الجدل ، وتغلب عليهم الجدية ويتسمون بقدر من الغيرة . انها ينبغي أن تكتب بالنثر ففي أيامنا هذه لم يعد البحر السكندري وأطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسرح) الا وسيلة للتغطية على الغباء »(١١) . وقد ألمح الكاتب الى سبب ذلك في السطور الأولى التي افتتح بها مقاله حيث يذكر أنه « لا يوجد وجه للشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات (مقابل اللوردات الانجليز أو الباشاوات في مجتمعنا السابق) في حللهم المطرزة وشعورهم السوداء المستعارة التي كانت تكلف الواحد منهم ألف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء أحكامهم عام ١٦٧٠ على مسرحيات راسين وموليير . وهذان الرجلان العظيمان انما كانا يهدفان الى اطراء ذوق هؤلاء المركيزات ، فكانا بذلك يعملان من أجلهم » .

---

(٩) **Denis Donoghue: The Third Voice, Princeton, 1966, ch.1**

(١٠) انتخب لاموت عضوا في الأكاديمية الفرنسية عام ١٧١٠ تقديرا لجهاده الأدبي الذي أقر له بفضل عليه نتيجة نشاط استمر عشرة سنوات أو أكثر ، وظهرت أحاديثه المشار اليها في الفن عام ١٧٣٠ .

(١١) مترجم الى الانجليزية ومنشور ضمن مجموعة نصوص في النظرية والنقد المسرحيين من العصر اليوناني حتى جروتوفسكي . صنعها وترجمها وقدمها **Bernard F. Duke** عام ١٩٧٤ في نيويورك تحت عنوان **Dramatic Theory and Criticism — Greeks to Grotowski** وسنشير الى هذه المجموعة من النصوص بعد الآن تحت حروف **DTC**

ولكن «ستندال» ، شأنه شأن لاموت ، لم ينجح في أن يدفع مسألة الصيغة اللغوية المناسبة للحوار الشعري الى أبعد من حافة القضية . فالمسرح لم يكن شغله الشاغل ، بل كان في واقع الأمر بعيدا كل البعد عن أن يكون شغله الشاغل اذ كان هذا الكاتب روائيا وكاتب مقالات في المقام الأول ، وحتى مقالاته كانت من النوع الموسوعي الذي يغطي دائرة واسعة من المواضيع لا تسمح لواحد منها أن يفرد باهتمام يتصف بالاستمرارية اللازمة لتحويل الحديث عنه الى قضية (١٢) . أما عن السبب الذي قدمه في بداية المقال كأساس لهجومه على الحوار الشعري ، فرغم التلميح الذي يقترب من التصريح بأن الفن المسرحي يجب أن يكون من أجل الشعب وليس من أجل الأرستقراطية الموسرة ، وهي طبقة تفضح كلمات الكاتب بالشك في جديتها وسلامة أحكامها ، من حيث ان المسرح بالنسبة لهذه الطبقة الغارقة حتى أذنيها في الثروة هو مجرد أداة للترفيه ـ الا أن حديث استندال في هذا المجال ربما اقترب من « حديث الصالونات » عن شعبية الفن المسرحي » التي تستوجب ابتعاده عن الحوار الشعري) أكثر من اقترابه من « قضية » الفن المسرحي وأداة الحوار التي تلائمه أو لا تلائمه ، شعرا كانت أم نثرا . فالكاتب قد تنقل داخل محيط من الأرستقراطية منذ فترة اقامته في فرنسا وكان يغشى مجتمع الصالونات في باريس ، بينما كان لديه من فسحة الوقت وسعة ذات اليد ما جعل في مقدوره ، خلال ست سنوات أو أكثر قضاها في ايطاليه ، أن يختلط بالنخبة الأرستقراطية المثقفة ، سواء من بين الايطاليين أو غيرهم من شخصيات المجتمع الأوروبي المخملي الذين وجدوا في هذا البلد بسحره الكلاسيكي المتوسطي منتجعا ، يطول فيه المقام أو يقصر ، لممارسة الترف الاجتماعي والذهني ـ وهو أمر ترك بصماته على حياة ستندال وكتاباته (١٣) .

• • •

لم يتوصل المنظرون ، اذن ، ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي ، الى أن يجعلوا من موقفهم ازاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل مدبب يتحدث من منطق ومنطلق الأسباب والمسببات ، وان كانوا قد عرفوا بموقفهم هذا بما لا يدع مجالا للالتباس في اتجاهه . ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي ـ في غضون خمسة وثلاثين عاما ليس إلا ـ ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح ، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حواره شعرا فحسب ، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر (بمفهومه المتعارف عليه) أو بالحوار اللفظي أساسا .

وقد قدر لهاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها ـ وهو صدى ما زال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده ، أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح . وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي : تفتيت مفهوم المسرح الشعري

(١٢) كتب ستندال في مجالات الرواية والسيرة والسيرة الذاتية والوصف والسياحة وعدد آخر من المجالات .
(١٣) أقام ستندال في ايطاليه في الفترة بين ١٨١٤ و١٨٢٦ ومن بين المجموعة الأرستقراطية التي اختلط بها خلال هذه الفترة الشاعر الانجليزي لورد بايرون Lord Byron والكاتبة الفرنسية مدام دوستايل Mme. De Stael والشاعر الإيطالي مونتي Monti الذي اعتبره ستندال أعظم الشعراء الموجودين على قيد الحياة آنذاك .

بتصوره التقليدي الذي رأيناه يسود ويسيطر منذ أوائل القرن الخامس ق . م . حتى أواسط القرن الماضي ، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح ، فبدأنا نسمع عن (الشعر المسرحي) و (المسرح الشعري) و (شعر المسرح) و (الشعر في المسرح) و (النظم المسرحي) و (المسرح المنظوم) ، وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تخطيه إلى مضمون آخر ، بل يرون في بعض الاحيان أنه هو المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره كما سنرى بعد قليل . وهي أصداء ما لبث أن وصلت ترددتها الى عالمنا العربي فتركت أثرها اما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأي فيما يخص الحوار المسرحي ، واما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالها وما قد يكون بينها من تداخلات ليست بعيدة ، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري .

وقد كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي « حركة الطليعة » Avant- garde التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع . وقد كانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتفاعلات التي اعتمل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كأثر من آثار الحركة الصناعية النامية ، بكل ما أدى إليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية . وكما انتقلت الثورة الشعبية التي اندلعت في فرنسا عام ١٨٤٨ الى بقية الدول الأوروبية ، فقد انتشرت حركة الطليعة كذلك خارج الحدود الفرنسية لتصبح حركة أوربية عامة ما لبثت أن تبلورت ملامحها الفنية في كيان مستقل عن العمل السياسي ، يعبر عن تطلعات المجتمع دون أن تتحول الى أداة في يد الهيمنة السياسية . وهو أمر بدأ يتم في السبعينات من القرن الماضي (١٤) .

وقد كان صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجا طبيعيا لحركة الطليعة ، والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل ، هو الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن Henrik Johan Obsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) . وقد ابتدأ ابسن حياته شاعرا ما لبث أن وصل الى القمة في فن الشعر ، ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغ ١٢ مسرحية على مدى ١٧ عاما بين ١٨٥٠ و ١٨٦٧ ، لم تظهر فيها الا فقرات ضئيلة من الحوار النثري في بعض المسرحيات على لسان الفلاحين وأفراد الطبقات الاجتماعية المتدنية الأخرى ، كما في مسرحية « المتظاهرون » (١٨٦٣) على سبيل المثال . ولكنه حين وصل الى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية ، وهي مسرحية « بيرجنت » التي ظهرت عام ١٨٦٧ (١٥) اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد ، وهو اتجاه الحوار النثري ، ليكتب من خلاله ١٤ مسرحية على مدى ثلاثين عاما ، مبتدئا بمسرحية « عصبة الشباب » في ١٨٦٩ ومنتهيا عام ١٨٩٩ بمسرحية « عندما نفيق نحن الموتى » .

---

(١٤) Renato Poggioli: The Thery of the Avant — Garde (English tras. by Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, 1968, pp. 8 — 12

(١٥) طبعت المسرحية في كوبنهاجن في ١٤ نوفمبر ١٨٦٧ لأول مرة ، وطبعت للمرة الثانية بعد ذلك بأسبوعين راجع D T C, p. 559, n.1.

هذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري أثار اعجابا وضجة شديدتين في الوسط المسرحي اختلط كلٌّ منهما بالآخر . ولكنه لم يقتصر على ذلك ، فقد أصبح في الواقع مذهبا فنيًا لا محيد عنه بالنسبة هنريك ابسن ، فبعد ١٤ سنة من بدء هذا الاتجاه (وفي الواقع حتى آخر حياته) كان لا يزال على اصراره المتعمل على أن المسرح الشعري قد انتهى عهده الى غير رجعة ، وهو ما نجده في شكل مذيّب في خطاب أرسله الى الممثلة لوسي فولف في ١٨٨٤ حيث يقول « ان فنّان الشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي الاّ يقبل التعامل مع النّظم (الشعر المنظوم) ، اذ من غير المحتمل أن النظم سيستخدم الى حدّ يستحق الذّكر في المستقبل المنظور . ذلك أن أهداف المهتمين بالمسرح في المستقبل يكاد يكون من المؤكد أنّها لن تتوافق مع هذا النظم ، ولذلك فانّه مقضي عليه دون نزاع ، لأنّ الأشكال الفنية تندثر ، كما اندثرت الأشكال الحيوانية في عصور ما قبل التاريخ ، حين ينقضي عصرها »(١٦)

هذا عن الحركة الاولى التي شكلت أول هجوم حقيقي يصوب نحو أساس الموقع الذي احتله المسرح الشعري حتى ذلك الوقت . أما الحركة الثانية التي كانت على مستوى هذه الخطوة في ثوتها وفي ثوريتها فهي تلك التي أقدم عليها في ١٩٠٥ كاتب ومصمّم مسرحي هو ادوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig . ففي هذه السنة أصدر كريج كتيبا تحت عنوان فنّ المسرح The Art of the Theatre ضمنه فكرة بالغة في غرابتها فيما يخصّ تصوّره لمقومات المسرح من حيث أنه نظر الى الحوار (سواء أكانت لغته شعرا أم نثرا) على أنه عنصر لا تكاد تكون له أهمية بالمرة في بناء المسرحية . ويبدو أن الفكرة ، رغم أنها كانت تشكل في غرابتها فقرة ثورية بالنسبة لما كان موجودا عند السطح آنذاك ، الاّ أنها كانت تجيب بشكل أو بآخر ، على ارهاصات أو تساؤلات كانت تنتظر من يفجّرها ، اختلافا أو اتفاقا مع ما كان قائما بالساحة الفنية المسرحية . اذ ما لبث هذا الكتيّب أن ترجم ونشر في عدد من اللغات الأوروبية ، كما دعي صاحبه لينتج ويخرج عددا من المسرحيات في شتى العواصم الفنية في أوروبه والولايات المتحدة . هذا بينما أثار الكتيّب اعجابا زائدا من أعلام مسرحيين مثل الشاعر والكاتب المسرحي وليم بتلر ييتس WilliamButler Yeats (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) والممثل والمخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Louis Barrault (١٩١٠ ـ ؟) بينما تعرّض لهجوم من علمين مسرحيّيْن آخرين في حجم الكاتب المسرحي الايرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠) والمصمم المسرحي الأميركي لي سيمونسون Lee Simonson (١٨٨٨ ـ ١٩٦٧) ـ وقد كان كل ذلك في الحقيقة انعكاسا للأثر العميق الذي تركته أفكار كريج فيما يخصّ اتجاهه المنكود على مسيرة الفكر والفن المسرحي خلال القرن الحالي في كلّ من أوروبه وأميركه على السواء .

ـ ٣ ـ

كان هذان هما التصورين اللّذين تركا بصماتهما بوضوح على الحركة المسرحية منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي وحتى هذه اللحظة . ولنبدأ بالتصوّر الثاني الذي رأينا جوردون كريج يفجره في منتصف العقد الأول من القرن

---

(١٦) DVT C. p. 561

الحالي ، رغم أنه جاء من الناحية الزمنية ، متأخرا عن التصور الذي طرحه هنريك ابسن قبل ذلك بثلاثة عقود ونصف العقد ؛ وذلك لان ما طرحه كريج كان في حقيقة الأمر منصبا ليس الى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار ، وانما كان تصور كريج ، كما رأينا ، منصبا نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح رأى هذا المصمم المسرحي أنه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدرته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح .

ولنستمع الى ما ذكره كريج في دراسته التي قدمها في هذا الصدد والتي أسلفت الاشارة اليها . انه يقدم تصوّره في هيئة حوار يفترض أنه دار بين مخرج ومشاهد متحمس حول النص الشعري لمسرحية معروضة . وبعد أخذ وردّ حول قيمة الحوار في حد ذاته ينجح المخرج في اقناع المشاهد بأنه اذا وجدت « فكرة » للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة ، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئا مختلفا كلّ الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر ، فان ذلك يكون شيئا مقبولا ، بغض النظر عن نوعية هذه الصيغة وحين يوافق المشاهد على ذلك يطرح المخرج تصوّره الأخير (وهو في حقيقة الأمر تصوّر كريج) في عبارات قاطعة وواضحة هي « ان فنّان المسرح في المستقبل سيبدع قطعه الفنّية من الحركة والمنظر والصوت . أليس هذا غاية في البساطة ؟ وحين أقول الحركة فاني أعني الحركة العادية والرقص ، وهما نثر الحركة وشعرها . وحين أقول المنظر ، أعني كل ما تقع عليه العين (في المسرحية) مثل الاضاءة والأزياء والمناظر . وحين أقول الصوت ، أعني الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغنّاة في مقابل تعارضي مع الكلمة المقروءة . وذلك أن الكلمة التي تكتب لكي تلقى جهلا ، والكلمة التي تكتب لكي تقرأ ، هما شيئان يختلف كلّ منهما عن الأخر كل الاختلاف »[١٧]

والحديث واضح في نصّه ومضمونه . ان كريج لا يلغي شاعرية المسرحية ، ولكنه يحوّل هذه الشاعرية الى « ايقاع » لا تشغلُ فيه الفاظ الحوار الاّ أقل حيّز ممكن وهو الحيز الذي يكفي لاعطاء هيكل الفكرة التي تدور حولها المسرحية ، بينما يترك لمقومات المسرح الأخرى ـ الحركة والمنظر والصوت ـ تجسيد هذه الفكرة واعطاءها الشاعرية المطلوبة ، أو بالأحرى الايقاع المطلوب لاقناع المشاهد بموضوع المسرحية . فماذا عن هذا التصوّر ؟ أعتقد أني لا أبالغ اذا قلت انه يجرّنا الى قدر كبير من الحيرة ، وبخاصة اذا كان من بين المهتمين بالمسرح وبالحركة المسرحية شاعر يحسّ أن الشعر ليس تعبيرا لفظيا وايقاعا فحسب ، وانما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصوّرات والايحاءات ما يحيلها في ذهن الشاعر ويحيله الى مناظر وألوان وأصوات .

ولكن يبدو أن بعض المهتمين بالمسرح لهم رأي آخر في هذه الحركة الداخلية التي تعتمل في صدر الشاعر ، وهم يرون أن الترابطات والتصوّرات والايحاءات التي يعيشها الشاعر لا تعبّر عند من « يسمعها » الاّ عن انطباع غامض ،

---

(١٧) نص الحوار منشور في صفحات ١١٣ ـ ١٣٧ (الفقرة المقتبسة ص١٣٧) ضمن مجموعة نصوص عن نظرية المسرح الحديث جمعها وزنها ونشرها Eric Bentley تحت عنوان :

The Theory of Modern Stage (Penguin Books), 1982

بينما لا تنتقل بكلّ حيويتها المرئية الى روّاد المسرح الذين جاءوا « ليشاهدوا » المسرحية وليس لكي يسمعوا حوارها ـ أو هذا ، على الأقل ، هو ما نستنتجه في وضوح كامل من المقدمة التي كتبها جان كوكتو Jean Maurice Coeteau (١٨٨٩ ـ ١٩٦٣)، الشاعر والكاتب المسرحي والناقد الفرنسي في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٢ لمسرحيته « حفل زواج في برج ايفل » Les Maries De la Tour Eiffel التي كانت قد عرضت في السنة السابقة لهذا التاريخ ـ وهي مقدمة يعبّر فيها كوكتو عن هذا « الايقاع الشعري » الذي دعا اليه كريج قبل ذلك بسبع عشرة سنة ، والذي تتضمنّه « مشاهد المسرحية كعنصر يأخذ مكانه في المقدمة على حساب الحوار الشعري .

ان كوكتو يقول ببساطة في هذه المقدمة « انّ أنكر كلّ ما هو غامض بقدر ما أحب ان أوضح كل شيء واضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكده » . ثم يمضي في تعداد المشاهد التي ينقلها من المجتمع الحيّ الى خشبة المسرح في نبضها وعفويتها ، ليصفها في نهاية الفقرة بأنها « تشكل الشعر المعجز للحياة اليومية » وأخيرا نجده ، وهو في نهاية تقديمه للمسرحية ، ينظر كل ما ذكره من قبل فيقول « ان حركة مسرحيتي تنبثق من المشاهد الموجودة ، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النّص . والسبب في ذلك هو أني أقدم (شعر المسرح) بدلا مما اعتدناه من (شعر في المسرح)، ان (الشعر في المسرح) مثله مثل شريط من المخرمات (الدانتيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد ، بينما ، (شعر المسرح) ينبغي أن يكون من المخرّمات (الدانتيل) الخشنة مثل حبال السفينة ، انه سفينة في البحر . ان مسرحية (حفل زواج فوق برج ايفل) تعادل في رهبتها قطرة من الشعر تحت المجهر . فالمشاهد تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة »[١٨]

هذا هو التصوّر الذي قدمه كوكتو ، والذي دعّم به تصور كريج الذي يرى فيه ان شعر المسرح يكمن في مشاهده وليس في حواره . وقد حاول الناقد الأميركي دنيس دونوجهيو Denis Donoghue في أواسط الستينات بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال « ان (الشعر) في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا . انه يسري في بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق (ويكون وجوده) بالدرجة التي يتمّ بها هذا التناسق »[١٩]

ولكن اذا كان هذا الناقد الأميركي قد حاول في نوع من التوفيق أيّا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية الى جانب عدد آخر من مقوماتها ، فقد جاء الناقد الانجليزي آرنولد هنشلف Arnold Hinchliffe في أواخر السبعينات (١٩٧٧) يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود ، فيقول « اننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية ، ليست تكوينا لفظيا في المقام الأول ، ان الألفاظ تتبع (في المسرحية) من البناء التحتي للحدث والشخصية ، فقد أشار أرسطو بوضوح الى ان الشاعر ـ أو الصانع ـ ينبغي أن يكون صانعا لحبكة

(١٨) Cocteau: Theatre, I, Paris, Gallimard (ed. 15), p.45

(١٩) Denis Donoghue: op. cit., p.6

المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة . فهو قد سمّي صانعا (هذا هو المعنى اللفظي للفظة poetes التي جاءت منها لفظة poet الانجليزية) لأنه يحاكي (ما هو موجود في الطبيعة) ، والشيء الذي يحاكيه هو الأحداث »[٢٠]

والمعنى الذي يقصد اليه الناقد الانجليزي واضح من حيث ابرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري ، كما أن الاستشهاد الذي استشهد به من كتاب أرسطو عن الشعر أو بالأحرى عن « الصناعة » Poetica حسب المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ، لا تحريف فيه .[٢١] ومع ذلك فان هناك قدرا من « التطويع » للمعنى الذي قصد أرسطو الى التعبير عنه من حيث أن الناقد انتزع الفقرة التي كتبها أرسطو من اطارها الزمني في الشطر الأخير من القرن الرابع ق . م . الى اطار زمني آخر هو الشطر الأخير من القرن العشرين الميلادي . فالحديث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحتي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن الحوار المسرحي الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بديل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية ، أيّها يحلّ محلّ الآخر أو يتقدم عليه . وانما كل ما فعله أرسطو هو أن الشاعر ، وهو بصدد كتابة مسرحية ، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب (وهي صفة ملازمة له سواء أكتب شعرا غنائيا أم ملحميا أم مسرحيا) وانما ينبغي أن ينتبه الى بناء المسرحية في المقام الأول . أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا محيد عنه وليس هناك من تصوّر آخر خلافه .

على أن الأمر لم يكن تضييقا ، من طول الخط ، على الحوار الشعري المسرحي من جانب النقاد المعاصرين ، فقد حاول ناقد انجليزي آخر هو ت . سي . ورزلي T. C. Worsley ان يشير في أوائل الخمسينات (١٩٥٢) الى المبالغة التي يعمد اليها أنصار تقديم « شاعرية المشاهد » على « شاعرية الحوار » ، وهو بصدد نقده لمسرحية « موت بائع متجول » Death of a Salesmaa للكاتب الأميركي المعاصر آرثر ميللر Arther Millerوكانت قد ظهرت عام ١٩٤٩وجاء حوارها مبالغا في بساطته بينما حاول مخرجها . ايليا كازان Elia Kazan أن يبرز شاعريتها عن طريق الاهتمام بالعناصر المسرحية الأخرى .

وقد جاء النقد الذي قدّمه ورزلي على النحو التالي « ان الشعر يتكوّن من ألفاظ ، وفي المعالجة الشعرية لا يمكن أن يكون هناك نجاح ، في نهاية المطاف ، الا عن طريق الألفاظ وفي وسع السيد كازان أن ينتج أو يخرج ما يشاء ، كما أنّ له أن ينتفع بكل حيل الاضاءة والمجموعات والتشكيل والتوقيت لكي يستحضر الأجواء المطلوبة في العمل المسرحي ، ولكن أي عنصر من هذه العناصر السابقة لا يمكن أن يكون بديلا عن الألفاظ ، التي لم تكن ، بكل بساطة ، متوفّرة في المسرحية »**

---

(٢٠) Arnold p. Hinchliffe: Modern Verse Drama, London, 1977, p.4.
(٢١) Aristotles: Poetica, 1x, 9
T. C. Worsley: The Fugitive Art, London, 1952, p. 96

وقد أعاد ورزلي بذلك شيئا من التوازن للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح الشعري من حيث أن الايقاع اللفظي الحواري يشكل جانبا من جوانب التعبير لا يمكن أن يكتمل العمل المسرحي بدونه . ولود أن أضيف الى رأي الناقد في هذا الصدد أنه رغم القدرة الفائقة لألوان الفن المختلفة على التعبير ، الا أن أقصى ما يمكن أن تصل اليه بعض الفنون التعبيرية (مثل الرقص والموسيقى) هو أن تعطي انطباعا . والانطباع ، بغض النظر عن مدى الوضوح الذي يمكن أن يصل اليه ، يظلّ في محصلته الأخيرة « انطباعا » يختلف من حيث طبيعته عن « التحديد » . فالانطباع يختلف بالضرورة من شخص الى آخر حسب ظروف الشخص وتجاربه الماضية وتركيبه السكولوجي وقدرته على التخيل . واذا كان الانطباع أمرا قد يكون مطلوبا لذاته في بعض أجزاء المسرحية لاظهار طبيعة موقف أو توصيل ايحاء معين الى المشاهدين . فان التحديد أمر لا يمكن تجاهله بوصفه الوسيلة الأكثر ورودا في تداول الأفكار ، بل أن هناك مواقف يصل الأمر فيها الى أن يصبح التحديد في أدق صورة هو محور الارتكاز الذي لا محيص عنه في التعبير عنها . ولعل خير وأبلغ ما يمكن أن نصور من خلاله هذا المعنى هو موقف هاملت حين تصل به الحيرة الى ذروتها ويريد أن يضع حدًا لما يعانيه بسببها فيطلق عبارته الشهيرة « أكون أو لا أكون ، هذه هي القضيّة ! » وهي عبارة لا أتصور أن أي وسيط في آخر ، غير ألفاظ الحوار ، يستطيع أن يعبر عنها بهذه الصورة الحاسمة من التحديد .

- ٤ -

كان هذا الحديث عن طبيعة المسرح الشعري ، وهل بالامكان أن يصبح المسرح شعريا بغضّ النظر عن وجود الحوار في الموقع المؤثر من المسرحية ، وأنقل الحديث الآن الى ما يمكن أن يكون للمسرح الشعري ، أو على وجه التحديد ، الحوار المسرحي المكتوب شعرا من مزايا يتفوق بها على الحوار النثري ، واذا ما كانت هناك مواقف يحسن فيها أن يتراجع الحوار الشعري أمام الوسيط الحواري المنثور .

وقد أسلفت الاشارة الى أن ابسن كان أول من فجر الموقف الذي يستبعد الحوار الشعري كمقوّم من مقومات العمل المسرحي . واستبدل به الحوار النثري . وهو يدعّم اتجاهه هذا في رسالة كتبها عام ١٨٧٤ يقول فيها « ان ما أودّ أن أوصله للقارىء هو أن ما يقرؤه شيء قد حدث فعلا ، ولو استخدمت النّظم لحلت دون تحقيق الهدف الذي أقصد اليه . ذلك أن الشخصيات الصغيرة الكثيرة العادية التي قدمتها عمدا في المسرحية (يقصد مسرحية : الامبراطور والجليلي - ١٨٧٣) كان لا يمكن التمييز بينها اذا تحدثت جميعا بنفس الايقاع اللفظي الموزون . اننا لم نعد نعيش في عصر شيكسبير . . . ان ما أكتبه اليوم ليس مسرحية تراجيدية بالمعنى الذي كان الجمهور يتقبّله في العصور السابقة ، فالذي أريد أن أصوّره وأقدّمه هو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة »[٢٢]. واستمرارا لهذا المعنى يقول في رسالة أخرى كتبها بعد ذلك بثمان سنوات (عام ١٨٨٣) « اني لم أكتب سطرا واحدا من

---

(٢٢) DTC, p. 560

الشعر منذ سبع أو ثماني سنوات . ولكني كرّست نفسي للتمرّس في فن أكثر صعوبة بمراحل ، وهو الكتابة (يقصد في المسرحيات) باللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية »[٢٢]

ونحن نجد هذا المعنى لا يزال يتردد في أواسط الخمسينات في العالم العربي عند الكاتب والناقد محمد مندور (وان كان قد قصره على المسرحيات الكوميدية) حين يقول « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل ربّما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب الى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصوّرها »*. كما نسمع صداه مرة أخرى في أوائل الستينات عند الناقد الانجليزي جورج ستينر George Steiner عندما يتحدث عن المسرح الشعري فيقول « ان الشعر يناسب الممثلين الذين كانوا يلبسون أحذية عالية (يقصد الممثلين في المسرح اليوناني القديم) ويتحدثون من خلال أقنعة كبيرة ليصوّروا شخصيات كانت تعيش بشكل أعلى وأرفع صوتا من الحياة »[٢٤]

• • •

هذا ، اذن ، هو رأي المدرسة « الطبيعية » التي ابتدأها ابسن وما زالت أصداؤها تتردد حتى الآن . وهي - كما رأينا - تستبعد الحوار الشعري وترى فيه عنصرا يبتعد بالموقف عن طبيعته ومن ثم فهو صيغة لا يمكن أن تحقق الهدف من المسرحية . فماذا عن الجانب الآخر من القضية ؟ ربما كان الشاعر والكاتب المسرحي الانجليزي - الامريكي ت . س . اليوت T. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥) أول من تصدّى بشكل محدد للمدرسة الطبيعية وموقفها من الحوار الشعري في المسرح . ورأي اليوت في هذا الموضوع هو أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة ومن ثم فهو محدود الأثر لأنه لا ينفذ الى المعنى العميق أو المكثّف الذي تهدف المسرحية الى توصيله للجمهور . وقد أفصح عن رأيه هذا في أواخر العشرينيات ، ويبدو أنه كان لا يزال على اقتناعه به في أوائل الخمسينات . وفي هذا الصدد يقول « ان أنصار المذهب الطبيعي يتجنبون الشعر كلغة للمسرحية . . لأنه لا يتوامم مع الصفة الطبيعية للحركة (التي تتوامم معها لغة النثر)، بينما أعترض أنا على النثر في المقام الأول بسبب هذه الصفة الطبيعية ذاتها التي يتصف بها . ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي الى التحديد من حيث أنها لا تؤكد على السطحي والعابر . أما اذا أردنا أن نصل الى الدائم والعالمي ، فنحن نتجه الى التعبير عن أنفسنا بالشعر »[٢٥]

وهذا الرأي يدفعه الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر كريستوفر فراي خطوة الى الامام ليجعل من الشعر اكثر

---

(٢٢) DTC, p. 561

* محمد مندور : المسرح الشعري عند احمد شوقي ، مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا (جامعة الدول العربية) القاهرة ، ١٩٥٤

(٢٤) George Steiner: The Death of Tragedy, London, 1961, ch. 7

(٢٥) T.S. Eliot: Selected Essays, 3rd. ed., faber and faber, 1951, p. 46.

وكانت هذه المقالة قد ظهرت وحدها عام ١٩٢٨ في كتيب تحت عنوان : Dialogue On Dramatic Poetry

من مجرد اداة نستخدمها « حين نريد » ، فيلصقه بالتكوين الانساني ذاته وبحاجة الانسان للتعرف على هدفه في الحياة .
ففي مقال ظهر في بداية الستينات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصر انصار المذهب الطبيعي Naturalism على استخدامها في الحوار المسرحي ، وعن مدى صلاحيتها (او بالأحرى عدم صلاحيتها) كلغة للمسرح فيقول « بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة ، فاني اعتقد ان الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وان الجمهور ، اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعيه . انكم واهمون اذا اعتقدتم ان لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع . تقترب بذلك من طبيعة الانسان . ان اساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع ان يعرف المزيد عن نفسه . ولكنا نركز في مسرحيات الوقت الحاضر على التصرفات . اليس من المهم ان نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى الى تحقيقه ؟ »(٢٦) .

أما اواسط الستينات فقد شهدت امتدادا لهذا الأتجاه المعارض للطبيعة ، ومن ثم المناصر للتعبير الشعري في الحوار المسرحي ، عند المهتمين بالمسرح في العالم العربي . ففي مقال عن طبيعة هذا الحوار نجد الناقد المسرحي شفيق علي يتحدث عن تلعثم الانسان وعدم تسلل عباراته اذا ما تملكته عاطفة قوية . ومدى انعكاس ذلك على الحوار المسرحي فيقول « اذا كان اساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في ان يجعلوا من هذا الحوار المتقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت ، وسيلة للتعبير عما يدور في اعماق الانسان ، فلقد فشل الكثيرون ممن حذوا حذوهم اذ قدموا لنا حوارا يوهن الذهن والاذن معا . والحل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية ... تمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى »(٢٧) .

●●●

ويبقى بعد هذه الاراء المتعارضة سؤال اخير هو : هل لابد ان تكون المسرحية شعرا باكملها او نثرا باكملها ؟ ان الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي وليم بتلر ييتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) قد تطرق الى هذا السؤال وكان اتجاهه الذي يظهر من مجموعة كتاباته وتعليقاته ، ان قدرا من التداخل بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي هو شيء يخدم العمل المسرحي في اكثر من اتجاه : منها ان النثر يقوم بعملية تعديل او موازنة للمبالغات التي تتسرب بالضرورة الى بعض الصور البلاغية التي ترد بالضرورة في التعبير الشعري وهكذا يتم التكامل ، عن طريق الصيغتين ، بين جزئيه الواقع وشمولية ما فوق الواقع . ومنها كذلك ان الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعا تبادليا مناسبا اذا اشتملت المسرحية على موضوعين ، احدهما اساسي والآخر ثانوي . واخيرا ، ففي المسرحيات التي يدخل الكورس في بنائها يكون في الحديث او الانشاد الشعري على لسان الكورس . مقابلة طقوسية مع الاقسام

(٢٦) Twentieth Century, February, 1961, Vol. 169, 1008, p.190
(٢٧) شفيق علي : الحوار في المسرح المصري ، ص٣٦ (مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد السابع ، السنة الأولى ، سبتمبر ١٩٦٤

النثرية في المسرحية تلمس هذا اللقاء في النفس الانسانية بين ما هو عابر ومحدود وبين ما يتخطى حدود الزمان والمكان .(٢٨)

●●●

وأود ان اضيف في نهاية الحديث ان المسألة ليست بالضرورة اختيارا بين الحوار الشعري والحوار النثري في العمل المسرحي . او بين اي منها وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما انها ليست ، في حالة الحوار المتداخل ، نسبة نمطية او مسبقة او متعارفا عليها للشعر او النثر في الحوار المسرحي . فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثم فالمحك هو التوصل الى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي الى هذا التعبير او نسبته اذا كان هناك تداخل بين صيغتين .

كذلك فان الايقاع التكويني الذي يربط بين اجزاء المسرحية والايقاع النفسي الذي يؤدي الى التأثير المطلوب للمسرحية على مشاهديها . امر اساسي في المسرحية . وهذا الايقاع يختلف من موضوع الى اخر سواء من حيث قوته وخفوته او من حيث سرعته وبطئه . ومن هنا تصبح مسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي امرا مرهونا بنوعية الايقاع المطلوب . ولا اود هنا ان ادخل في تفاصيل ليس هنا مكانها الاساسي ، ولكن يكفي ان اقول ان انواعا مختلفة من الايقاع اصبحت ترتبط الان بانواع مختلفة من الشعر والنثر . فهناك الشعر التقليدي الموزون المقفى ، وهناك الشعر الحديث الذي يفلت من البحور التقليدية ولكنه لا يفلت من الوزن القائم على التفعيلة ، كما قد يتجاهل القافية تماما او يعطيها دورا جماليا يرى فيه الشاعر الحديث ما يساعد على الايقاع التعبيري المطلوب . ثم هناك الشعر المنثور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ولكنه يدخل ، عن طريق ايحاءاته وموسيقاه الداخلية في باب الشعر ، ثم هناك النثر العادي الذي يمكن ان يستوعب في يد الكاتب القدير ، قدرا متفاوتا من المهام الايقاعية للشعر حسبما يقدر الكاتب .

ويرتبط بحديث الايقاع حديث التكثيف الذي لا بد ان يتميز به الفن المسرحي الذي يهدف الى ان يوصل الى الجمهور في ساعتين او ثلاث ساعات ، موقفا او مواقف تستغرق في الحياة العادية وقتا اطول من ذلك بكثير ، قد يكون يوما او اياما او ربما اسابيع . هذا امر يقوم فيه ايجاز الحوار وكثرة ايحاءاته بدور اساسي . وهو موقف تشترك فيه بالطبيعة ، الكلمة المسرحية والكلمة الشاعرة . على ان القدر اللازم من التكثيف المسرحي يختلف من مسرحية الى اخرى حسب نوع المسرحية وموضوعها ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة . فهناك مواقف كبيرة يمكن ان يقوم فيها الحوار الشعري بدور مفيد . وهناك مواقف لا يمكن الا ان تكون صغيرة . وفي حالة هذه المواقف الصغيرة التي عادة ما تكون يومية او تلقائية يصبح من قبيل التزيد الذي لا لزوم له ان يصاغ حوارها بغير النثر . الا اذا كان هدف الكاتب ان يبرزها من خلال نظرية شمولية تعبر عن قيمة تتخطى الصفة الجزئية لهذه المواقف كما تتخطى صغر حجمها ووقعها ومن هنا لا تعود هذه المواقف جزئية او صغيرة .

(٢٨) Denis Donoghue: op. cit., pp. 40 — 1

وفي هذا الصدد فليس من اللازم ان تكون المواقف الكبيرة قاصرة على الشخصيات الكبيرة : أوديب أو يوليوس قيصر أو هاملت أو صلاح الدين أو أبطال المعارك او زعماء الثورات او شخصيات مقابلة لهؤلاء في مجتمعنا الحالي ، فالشخصيات الصغيرة الضائعة في زحام المجتمع هي الاخرى لها لحظاتها الكبيرة ومواقفها الكبيرة حين تقف هذه الشخصيات وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد او تقويم لهدف الحياة او لاختيار قاس وباتر بين اتجاهين او قيمتين . ان مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة ، وقد تكون احساسا عارما لا تستطيع هذه الشخصيات ان تحدده او تعبر عنه تعبيرا دقيقا ـ وهنا يكون الشعر ، بالدرجة الأولى ، صاحب الدور الاساسي في توضيحها .

واخيرا ، وليس آخرا ، فهناك المسرحية التاريخية التي كثيرا ما تطرق او تعالج موضوعا بشكل لحظة زمانية مكثفة وتضج بجو الأمس الذي يختلف عنا وتختلف عنه . ان مثل هذه المسرحية تحتاج الى قدر غير عادي من التكثيف لتغطية موضوع قد يمثل عصرا كاملا بثقافته واتجاهاته مهما كان الامتداد الزمني للموضوع قصيرا ، كما تحتاج مثل هذه المسرحية الى قدر غير عادي من الايحاء لتوصل الى المشاهد ما تضمه من مواقف بمفهوم عصرها وايقاعه .

وبعد ، فقد حدد الفيلسوف الاميركي المعاصر اروين ادمان Erwin Edman بأنه الفاظ لها معنى مباشر ، وجرس يوحي بجو ، وتركيب يؤدي الى ايحاءات [٢٩] . كما مهد الكاتب والناقد المسرحي الانجليزي المعاصر جون اردن John Arden للربط بين الشعر والمسرح في حديث له في اوائل الستينات قال فيه « اننا ، في الشعر ، نستخدم الالفاظ والصور . . . . ، لتذكرنا بأفق لا يكاد يعرف حدودا من الايحاءات المترابطة التي تتخطى المعاني المباشرة لها »[٣٠] .

* * *

(٢٩) Irwin Edman: Arts and the Man, New York, 1967 pp.. 59-85

(٣٠) New Theatre Magazine, Vol. 11, April, 1961

مسرحية أنطوني وكليوباترا لشكسبير
أو
الزواج المقدس بين التاريخ والعبقرية الدرامية

أحمد عثمان

أولاً : رحلة كليوباترا الى شكسبير

يحدد كينيث موير (Kenneth Muir) ستة مصادر لمسرحية انطوني وكليوباترا التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ . وهذه المصادر الست هي كما يلي : سيرة ماركوس أنطونيوس من بين « السير المقارنة » لبلوتارخوس . والاغنية رقم (٣٧) في الكتاب الأول من أغاني « هوراتيوس » . وتاريخ أبيانوس السكندري بعنوان « الحروب الأهلية » وترجمة كونتيسه بمبروك لمسرحية روبير جارنييه الفرنسي بعنوان « مارك انطوان » . ومسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » ، وأخيرا قصيدة لنفس هذا المؤلف الأخر بعنوان « رسالة من اوكتافيا »[١] . أما جيوفري باللو (Geofftey Bullough) فقد أورد تسعة مصادر لمسرحية شكسبير ، منها ثلاثة اتفق فيها مع كينيث مويروهي سيرة انطونيوس عند بلوتارخوس ، وتاريخ أبيانوس السكندري ومسرحية بمبروك - جارنييه . أما المصادر الستة الأخرى التي يضيفها جيوفري باللو فهي مايلي :

سيرة اوكتافيوس التي ترجمها س. جولارت (S.Goullart) وظهرت عام ١٦٠٣ . والملحمة التاريخية « فارساليا » للشاعر اللاتيني لوكانوس ، ولاسيما الكتاب العاشر . و « الأثار اليهودية » للمؤرخ فلافيوس يوسيفوس . و « التواريخ الرومانية » للمؤرخ فلوروس و « أعمال قيصر » وهو عمل مجهول المؤلف ، وظهر ابان القرن الثالث عشر . ومسرحية « كليوباترا » التي كتبها إلى شينثيو الايطالي عام ١٥٨٣[٢] .

وهكذا فإن المصادر المحتملة لمسرحية « أنطوني وكليوباترا » - وفق آراء كينيث موير وجيوفري باللو- تبلغ الاثنى عشر مصدرا وحول هذه المصادر- وأخرى سنضيفها- يدور هذا الجزء من دراستنا . على انه من الأهمية بمكان أن نؤكد قبل الشرح في بحثنا ، على حقيقة أن شكسبير وان تعددت مصادره في « انطوني وكليوباترا » قد إعتمد أساسا على بلوتارخوس . فسيرة انطونيوس هي المصدر الرئيسي بلا جدال للمسرحية التي تتدارسها الآن .

(١) Kenneth Mur, Shakespeare's sources, I comedies and Tragedies (Methuen and Co. Ltd. London 1957 repr. 1965) pp. 201 — 219.

(٢) Geoffrey Bullough (ed.), Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, Six Volumes (Routledge & Kegan Paul New York Columbia University Press 1962 — 1964) Vol V pp.215 — 449.

١ ـ كليوباترا العصور الوسطى :

ومن الملاحظ أن كليوباترا قبل أن تترك عصرها الكلاسيكي كشخصية أدبية كانت قد ضمت الشيء الكثير من الطابع الأسطوري . ولكنها قبل أن تصل إلى عصر النهضة والعصور الحديثة توقفت قليلا عند بعض المحطات الصغيرة في العصور الوسطى . فمنذ القرن الثالث عشر بدأ ظهور روايات شعرية ونثرية عن حياة يوليوس قيصر وهي روايات تعتمد في الأساس على لوكانوس ومصادر أخرى أقل أهمية . وهكذا فإن جامع الرواية الفرنسية التي تحمل عنوان « أعمال الرومان » (Lifaits des Romains) قد أخذ الكثير من لوكانوس وسويتونيوس ، واستخدام كتاب « عن الحرب السكندرية » لتغطية الفترة المصرية ولذلك أورد وصفا مطولا لجمال كليوباترا وقصة رومانية عن أرسينوي وجانيميديس (Ganimede) وفي رواية ج دي توام (J.de Tuim) بعنوان تاريخ يوليوس قيصر (Li hy stoire de julius caesar) حوالي عام ١٢٤٠ يخلع على الحب بين قيصر وكليوباترا الفاظ وتعبيرات الأدب الفروسي . فيقول قيصر الفارس المحب « يا الهي ، كم هو سعيد ذلك الرجل الذي يستطيع أن يحتضن بذراعيه تلك السيدة عارية وراغبة فيه !؟ . فأنت خير من يعرف أنه لا فرحة تعلو فرحة المتعة والشباب وهي الفرحة التي تولد حين يستطيع الرجل الذي يحب سيدة جميلة عاشقة له أن يحتضنها برغبة للذة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا ملموسا في الموقف تجاه كليوباترا وهو عين ما يحدث في عمل آخر من القرن الرابع عشر ويحمل عنوان « أعمال قيصر » (I Fatti di Caesate)[٣] حيث يتوسع المؤلف في وصف قصر كليوباترا وجمال صاحبته ، وهو الوصف المأخوذ من لوكانوس . ويرد في هذا النص مايلي « انه (أي يوليوس قيصر) مكث في مصر عامين من أجل حبها ، نعم لقد احبها بعمق وغالبا ما تنزه معها على صفحة النيل وذهب حتى سوريا في قارب مغطى بالحرير » . وهكذا في حين كان حب يوليوس قيصر لكليوباترا أمرا شائعا نجد أن شكسبير قد حذفه من مسرحيته « يوليوس قيصر » وان كان قد ذكره عدة مرات* في « انطوني وكليوباترا »[٤] ومن المرجح أن شكسبير قد حذف حب يوليوس قيصر لكليوباترا في المسرحية التي تحمل اسم هذا العاهل الروماني حتى لا يؤثر دراميا على علاقته بزوجته كالبورنيا ، وكذا السياسة الداخلية الرومانية بصفة عامة . فهذا ما كان يشغل المؤلف في معالجته للموضوع . ولكن ينبغي أن لا ننسى أن شكسبير من ناحية أخرى كان يتبع ذلك بلوتارخوس الذي لم يحفل هو أيضا كثيرا بموضوع حب يوليوس قيصر لكليوباترا في سيرة هذا العاهل الروماني الكبير .

وجاء دانتي (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) ليستأنف الحديث عن كليوباترا مرة أخرى كامرأة داعرة شبقة مترفة ، وليضعها في الدائرة الثانية من الجحيم مع الزناة المذنبين وفي صحبة سميراميس وديدو وهيلين وتريستان وباولو وفرانشيسكا (الأنشودة الخامسة Cantov) . أما بوكاتشيو (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) في مؤلفه عن « نهايات مشاهير الرجال » (De casibus Ellustrium virirum) فيصور انطونيوس رجلا قاسياً تدهور حاله إلى حد السقوط في هاوية العار المهين وكل ذلك وقع له من جراء حبه الطاغي لكليوباترا . والأخيرة بالنسبة لبوكاتشيو عاهرة استحقت نهايتها المروعة . وفي مؤلفه الثاني « عن الزوجات الشهيرات » (De clarismulieribus) يصف بوكاتشيو كليوباترا بأنها مسرفة وزانية أثيمة تختلط بكثير من الرجال بلا حساب .

ومع أن تشوسر (حوالي ١٣٤٥ ـ ١٤٠٠) أخذ الكثير عن بوكاتشيو الا أنه يعطينا صورة جميلة لكليوباترا في « أسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good Women) .

ففي بداية القصيدة يتهم الحب ـ أو إله الحب ـ الشاعر تشوسر بعداوة النساء لأنه ترجم « قصة الوردة » ولأنه تعرض بالسوء للمرأة وهو يكتب عن كريسيدا . فتبرى الكستيس للدفاع عن الشاعر ثم تطلب منه أن ينظم القصائد عن النساء الصادقات في حبهن الباقيات على عهدهن مدى الحياة . ويقول الحب « لتبدأ إذن بكليوباترا ودعنا نرى الرجل الذي أحبها وظل على في الحب مثلما عاشت » . وهكذا فإن أسطورة كليوباترا أصبحت عند تشوسر قصة حب حقيقية مشرفة . ويظهر لنا أنطونيوس في القصيدة رجلا « ذا تميز وجلد .... امتلأ بالحب لها حتى أنه اعتبر الدنيا كلها ـ دون حب كليوباترا ـ لا تساوي شيئا ولقد تزوج كليوباترا » والجدير بالذكر أن تشوسر لا يذكر شيئا عن زواج انطونيوس باوكتافيا أما اوكتافيانوس عند تشوسر فهو قاس قسوة الأسود المتوحشة . ولقد هرب انطونيوس تشوسر من اكتيوم خلف كليوباترا ولكنه في النهاية

---

(٣) ed. L. Banchi, Bologna 1863.

(٤) انظر على سبيل المثال المسرحية المذكورة ف ٢ م ٢ ب ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

* سنستخدم في اشاراتنا المختصرات التالية : ـ
ف = فصل   م = مشهد   ب = بيت

فقد صوابه من اليأس والقهر . فبنت كليوباترا معبدا وضمخت جسدها بالعطور ثم اضطجعت حفرة بجوار قبرها ، الذي أعدته لنفسها ، ووضعت فيه الثعابين وانتحرت وهي تبكي أنطونيوس حبيبها الراحل . فقصة كليوباترا اذن عند تشوسر قصة تضحية وفداء من أجل الحب وهي تسبق قصة بيراموس (Pyramus) وثيسبي (Thisbe) ومن المحتمل أن شكسبير قد قرأ قصيدة تشوسر وما جاء فيها عن كليوباترا وانطونيوس .

ويصف جون ليد جيت (١٣٧٠؟ - ١٤٥١؟) انطونيوس وكليوباترا « بأنهما اتبعا طريق الشهوة الاثيمة والهوى المرذول ، كانت هي تسعى إلى أن تتربع على عرش الامبراطورية ، أما هو فقد سيطر عليه الطمع والعناد » . أما ادموند سبنسر (١٥٥٢ - ١٥٩٩) في قصيدته المشهورة « ملكة الجنيات » The Faerie Queene الكتاب الأول جزء ٥ ب ٤٦) فيحبسهما في زنزانة الكبرياء لأنهما اسرفا في العجرفة واستغرقا في الشهوة الفاسقة .

٢ - طقوس عبادة درامية لكليوباترا عصر النهضة :

وتحولت مسيرة التراث الأدبي حول كليوباترا بظهور مسرح عصر النهضة في ايطاليا حيث بدأ البحث الدؤوب في امكانية الحصول على العناصر المثيرة للشفقة والخوف في قصة هذه الملكة المصرية العاشقة . وكان أهم من أحيا ونشر المسرح السينيكاوي ، نسبة الى سينيكا الفيلسوف ، في ايطاليا هو جامباتيستا جيرالدي الملقب بال شينثيو (Il Cinthio ١٥٠٤ - ١٥٧٣) الذي كتب مأساة « كليوباترا » حوالي ١٥٤٢ ولكن لم تنشر الا بعد ذلك بفترة طويلة . وكان مفهوم إل شينثيو للتراجيديا يقوم على أساس أنها تقدم تطهيرا أخلاقيا عن طريق اثارة الشفقة والخوف . وهذا ما يشرحه المؤلف في برولوج مسرحيته . ولكن مناظر الرعب التي يفرضها علينا إل شينثيو في هذه المسرحية أقل عددا وحجما منها في مسرحياته الأخرى . ولكن المسرحية تضم مصادر أخرى كثيرة لاثارة الشفقة ويولي المؤلف شغفا خاصا باتجاه المشاهد أو الفصول بالأقوال القصيرة التي توجز المعاني المستفادة من الأحداث وتسري مسرى المأثورات أو الحكم (Sententiae) وكل تلك السمات هي ملامح موروثة من مسرح سينيكا .

وتبدأ مسرحية إل شينثيو « كليوباترا »(*) بعد انتهاء المعركة الحربية في الاسكندرية التي لقي فيها انطونيوس وكليوباترا الهزيمة النهائية . والذي يطلق هذه الأنباء على كليوباترا ووصيفتيها ، والمتفرجين ، هو الرسول الذي جاء من أرض المعركة ليقول لهما ان رجال انطونيوس قد هجروه . وأهم من ذلك أن أنطونيوس نفسه يحمل كليوباترا مسئولية الهزيمة لأنها هي التي كانت في الأصل قد فرت من … فتسببت في هذه الطامة الكبرى . وفي المشهد الرابع من الفصل الأول يحكي أحد رجال أنطونيوس سقوط قائده في الهاوية المهلكة . أما المشهد الخامس من نفس الفصل فيقدم انطونيوس باكيا حظه ومسائلا خادمه أن يقتله . وفي المشهد السادس تصل [illegible] موت كليوباترا فيذهب أنطونيوس لينتحر ولكننا في المشهد الثامن نسمع كليوباترا نفسها وهي تعترف بأنها هي التي دبرت تسرب نبأ موتها الكذوب الى أنطونيوس من أجل أن تتأكد ما اذا كان الأمير لا يزال غاضبا عليها أم تراه قد عفى عنها ! وينتهي الفصل الأول بالمشهد التاسع الذي يؤكد فكرة كليوباترا هذه المدمرة . ويشغل موت أنطونيوس والبكاء عليه المشاهد الأربعة الأولى من الفصل الثاني وفي المشهد الخامس يتناقش اوكتافيوس مع أجريبا وما يكيناس ، وجميعهم يجهلون أن أنطونيوس قد فارق الحياة ، ماذا سيفعلون بغريمهم المهزوم بعد أسره . ويقف مايكيناس في صف الرحمة والصفح أما أجريبا فيرى ضرورة تصفية انطونيوس نهائيا . وتستمر هذه المناقشات الأخلاقية الى الفصل الثالث ، حيث يأتي نبأ موت أنطونيوس اليهم في المشهد الثالث فتتحول المناقشات الأخلاقية الى مسألة العفو عن كليوباترا أو اقتيادها في موكب النصر بروما . وتغطي هذه المناقشات المشاهد من الخامس الى السابع . ويستمر نفس الموضوع في الفصل الرابع من خلال مناقشة تدور بين أجريبا وطبيب كليوباترا أوليمبوس (Olimpos) في المشهد الثاني . وفي المشهد الرابع لا يتمكن أوليمبوس من رؤية مليكته . وفي المشهد السابع يجري القبض على كليوباترا في مقبرتها الهرمية القائمة على يد جالليوس وبروكوليوس ويوصف هذا المنظر باسهاب . وعند لقاء كليوباترا باوكتافيوس تشرح الملكة المصرية موقفها وسلوكها مع أنطونيوس على أنها لبت في البداية مطالب أنطونيوس مضطرة فما لبث أن اصبح الأمر طاعة زوجية لا غير ، أي أنه كان ينبغي عليها كزوجة مخلصة أن تنصاع لأمر زوجها الحبيب أنطونيوس . ثم تعلن كليوباترا عن استعدادها لتلقي ضربة الموت شريطة أن تدفن الى جوار زوجها الراحل ، ولكنها بالطبع لا تمانع من الذهاب الى روما تلبية لرغبات أوكتافيوس .

(*) "Cleopatra Tragedia di M. Gio Battista Giraldi Cinthio Nobile Ferrarese in Venetia Appresso Giulio Cesare Cagnaci- al MDL XXXIII.

وفي بداية الفصل الخامس يكشف أوليمبوس عن دهشته وذهوله إزاء ما قد بدا من كليوباترا أمام أوكتافيانوس والذي فهم على أنها قد غيرت موقفها . فيأتي المشهد الثاني مجيبا على هذا السؤال المطروح اذ تناجي كليوباترا نفسها وتقول « انه بالرغم من أن أوكتافيانوس قد هزم مصر الا أنه لم يتمكن من كليوباترا » . ولقد حاول أوكتافيانوس أن يحتاط للأمر ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن بلغ السيل الزبى . اذ يعلن بروكوليوس - في المشهد الرابع - كيف انه عثر على كليوباترا جثة هامدة . ويصف كاهن مصري كيف قتلت الملكة المصرية نفسها بسم تناولته من قنية (phial) . ويعلق أوكتافيانوس على مصير أنطونيوس وكليوباترا قائلا بأن سقوطهما وقع بسبب اسرافهما في الحب . ويأمر بدفنهما معا وتختم الجوقة المسرحية بالاشارة الى مخاطر « الحظ » التي ينبغي أن نحسل بها ألف حساب حتى عندما يبتسم ذلك الحظ لنا .

وتتميز مسرحية إل شينثيو بكثرة الشخصيات الصغرى فهناك القائد الذي يبكي سقوط أنطونيوس ، وهناك مربية كليوباترا المخلصة وهناك مايكيناس واجريبا والطبيب اوليمبوس وجاللوس وبروكوليوس وغيرهم . ومع ان عبقرية المؤلف تتألق في بعض فقرات من الحوار والمونولوج الا ان الحديث الدرامي بصفة عامة يسير ببطء وتتنابه وقفات كثيرة من أجل التعليق أو التأمل غير الضروريين .

وأهم السير التي كتبت لكليوباترا ابان عصر النهضة كانت في ايطاليا ايضا على يد كونت جيوليولاندي (Giulio Landi) عام ١٥٥١[١] . فبعد عرض سريع لتاريخ مصر إبان العصر الروماني يصف المؤلف أرض وادي النيل وخصوبتها واعتمادها على مياه النهر فيقول « اذا علا النيل وبلغ ارتفاع المياه الى عشر شبرا فقط فهذا يعني انه ستصيب البلاد مجاعة اما اذا ارتفعت المياه الى ثلاثة عشر شبرا فهذا يعني أن مصر لن تجوع فاذا بلغ مستوى الارتفاع في مياه النيل الى أربعة عشر شبرا فهذا يبشر بالرخاء ليس فقط لمصر وانما للدنيا كلها . . . » . ثم يتحدث لاندي عن قصة حب يوليوس قيصر وكليوباترا وكيف أن العاهل الروماني قد خضع لسحر جمالها منذ اللقاء الأول وكيف أنها ألقت خطبة طويلة وفصيحة طلبت فيها حمايته . ويعطي لاندي وصفا طيبا لكليوباترا وذكائها وحكمتها « فمي قد احتفظت بأكبر قدر من الوقار أمام شعبها فلم تظهر له الا وهي في كامل الأبهة الملكية وقمة الفخامة والزينة تنسق هندامها وتصحبه طقوس مهيبة » .

وفي تناوله لقصة كليوباترا مع أنطونيوس استعان لاندي بمصادر أخرى غير بلوتارخوس ولكن المورد الأكبر جاء من خياله الابداعي . ويعزو المؤلف الخلاف الناشب بين أنطونيوس وأوكتافيانوس لا الى حب كليوباترا وانما الى غيرة أوكتافيانوس الحقود ورغبته الانانية في أن لا يشاركه الحكم أي انسان مهما كان . ومن ثم فان عداء أنطونيوس من الأرض في كليوباترا جاءت سببا مباشرا وذريعة أتاحت لأوكتافيانوس فرصة سانحة لاعلان الحرب على غريمه . كما جاء طلاق أنطونيوس لأوكتافيا اخت أوكتافيانوس كالزيت الذي صب على النار المشتعلة سلفا بالفعل . ولكن لاندي يلتزم برواية بلوتارخوس عندما يروي قصة الحب بين كليوباترا وأنطونيوس ولا سيما عند لقائهما الأول على ضفاف نهر كيدنوس . فهو ايضا يورد الزورق المصري ذو المجاديف الفضية والتي عندما تلتقي بصفحة الماء تعزف نغما موسيقيا عذبا يختلف عن انغام الفلوت وأية آلة موسيقية اخرى وان كان يفوقها جميعا عذوبة وتأثيرا . واذا كان لاندي قد حذف بعض التفصيلات عن حياة اللهو التي مارسها أنطونيوس في صحبة كليوباترا الا أنه ذكر هوايتها للصيد ورحلاتها النيلية وحكاية أن الملكة المصري أذابت قطعة ثمينة من جواهرها في كأس الخمر اللتي احتسته بنهم . وعندما عزم أنطونيوس على الرحيل لمحاربة البارثيين وقعت معركة داخلية بين نوازعه المتضاربة وفي النهاية انعقد النصر للحب والشهوة والرغبة العمياء على نداء الحرب والمجد وواجب القتال فلم يرحل أنطونيوس لهذه الحرب الا بعد فوات الأوان وبعد أن سبق السيف العذل ولذلك فشلت جميع خططه العسكرية ضد البارثيين . وبعد موقعة اكتيوم ذهب أنطونيوس الى سفينة كليوباترا حطام رجل راح ضحية الحب ورضخ للعار فوقف أمامها واضعا يده على وجهه من الخجل وكأنه لم يعد قادرا على مواجهتها أو مخاطبتها . ويتحدث لاندي عن مهمة ثيريوس (Thyreus — Tirreus) التي كلفه بها أوكتافيانوس وهي محاولة كسب كليوباترا لصالح «وكتافيانوس وخيانته لأنطونيوس . ويضيف لاندي من عندياته حادثة أخرى وهي ان كليوباترا عندما أصبحت في شك من حب أنطونيوس ونواياه وضعت له السم في الخمر ولكنها في الوقت المناسب حالت بينه وبين أن يجرعه بعد أن راجعت نفسها وعدلت عن رأيها . وبعد موت أنطونيوس منتحرا لم تأل كليوباترا جهدا في أن تقنع اوكتافيانوس بأنها لا تنوي الانتحار لكي تتمكن من الافلات من قبضته مفضلة الموت على الأسر .

وقبل أن نغادر ايطاليا عصر النهضة يجب أن نشير الى مسرحية سيزاري دي سيزاري (Cesare de Cesari) بعنوان « كليوباترا » والتي ظهرت عام ١٥٥٢ وهي أقرب الى سيرة لاندي من مسرحية إل شينثيو . فمسرحية سيزاري تصور معاناة كليوباترا بعد موت أنطونيوس تقيدأ بالملكة المصرية وقد وقعت في قبضة الأسر فعلا على يد أوكتافيانوس . فهي الآن تحت حراسة جنوده مما يزيد حزنها على فقد أنطونيوس

(١) "La Vita di Cleopatra, Reina d'Egitto" Dell' Illustre S. Conte Giulio Landi. In Vinegia, MDLI.

حبيبها وحليفها الراحل ، وهي الآن غير قادرة حتى على أن تنهي حياتها وتخلص نفسها من ذل الأسر . ويغنيها ارما فرونيتي (Erma frodite) على أن تكبح جماح حزنها القاتل وأن تحاول استعطاف اوكتافيانوس . وبالفعل تتوسل اليه كليوباترا راجية الاشفاق وتستلفت نظر العامل الروماني المنتصر الى شعرها المنكوش الذي لم يعد التاج الملكي يزينه والى يدها اليمنى التي بها كانت تمسك الصولجان فلم تعد لها وظيفة الآن سوى التضامن مع اليد اليسرى في التضرع والاسترحام . فتحرك هذه الكلمات اوكتافيانوس وتقوده الى حافة البكاء فيسأل كليوباترا عن سبب معاداتها لروما طيلة هذا الزمان فتجيبه الملكة المصرية بكلام كله نفاق وضيع ومداهنة سخيفة . وفي الفصل التالي نجد وصيفة كليوباترا ، وتدعى شيرمونيا (Cherimonia = خارميون عند بلوتارخوس) تناجي نفسها متحدثة عن قسوة الحظ وتقول :

« ذلك الصوت العذب وتلك الرأس صاحبة الجلالة العميقة
وتلك الروح السامية التي بها حتى الآن
استطاعت (كليوباترا) أن تحكم بمفردها في كبرياء
ينبغي الآن أن تنحني في تواضع أمام اوكتافيوس العصي
حتى انه هو نفسه كاد يبكي بالدموع الشفاقة عليها
فوافق ان يسمح لها بالحياة الحرة من جديد
واطلق سراحها من خوف الاستعباد والاسر » .

وتخبرنا الوصيفة الاخرى ايراس (Eras) كيف انه في مكان قصي بالقصر كانت كليوباترا (سيلين) بنت كليوباترا من انطونيوس الطفلة الصغيرة تبكي وتصرخ لانها رأت حلما مزعجا عن أبيها :

« حيث أن شبحا مخيفا دخل من الباب
وانحنى فوق السرير الذي خاليا
ماكان انطونيوس وكليوباترا يستلقيان عليه في حب
لقد انحنى (الشبح) ثلاث مرات ولمس التاج الملكي هناك
منذ ذلك الحين والذي كانت كليوباترا الحزينة قد نزعته
من فوق شعرها المبعثر . . . . وفي النهاية
اختفى الشبح من امام ناظري الفتاة الصغيرة
ولكنه قال بصوت حزين باك :
أي كليوباترا أسرعي الخطى
فليس بوسعي أن أنتظرك أكثر من ذلك » .

ويدخل كورنيليو (Cornelio) ليعلن أن كليوباترا سترحل في ركاب أوكتافيانوس الى روما في غضون ثلاثة أيام وهناك ستسير أسيرة في موكب النصر .

وفي الفصل الثالث تتوسل كليوباترا الى قيصر أن يعفيها من تلك المهانة وأن يسمح لها أن تموت في النهاية على الأرض التي ولدت عليها . فيشرح لها قيصر أن وجودها بروما هو التتويج اللازم لصرح مجده فبدونها في موكب نصره سيعتبره الرومان مهزوما وسيقولون انه وقع أسير حبائها الساحرة وألاعيبها الماكرة . وتستشيط كليوباترا غضبا وتتمنى أن تنعطف عليها وحوش الغابة فتفتك بها وتخلصها من حياة المذلة .

ويبدأ الفصل الرابع بكليوباترا (سيلين) الصغيرة وهي تبكي بصحبة شيرمونيا فتدخل الملكة وتأمر طفلتها بالصبر والصمود وان تقبل على الحياة بأمل أن تنتقم من المعتدين . فلا تستطيع الطفلة أن تعي كلمات امها ولا تفهم مكنون رغبة أبيها انطونيوس في موت كليوباترا امها ولا اللهفة التي طغت على الاخيرة في اللحاق بزوجها الراحل على جناح السرعة . وفي مشهد مؤثر تودع كليوباترا ابنتها قائلة :

« وابقي انت يا ابنتي وان كنت غير قانعة
ابقي في الحياة على الأمل في سلام شبابك الواعد
ولتكوني سعيدة يا ابنتي في كل ساعة

لا بل لتكن حياتك كلها سعادة
كل سنيك ، شهورك ، ايامك ، ساعاتك ، دقائق عمرك
لتقضيها كلها في سعادة ولتمضي بك الى ربيع العمر » .

وتطلب الملكة من ايراس وشيرميونيا أن يبقيا مع الطفلة حتى النهاية ثم تأمرهما باعداد الحمام الملكي .

ويصف الخادم كيف ماتت كليوباترا في الفصل الخامس وتروي الجوقة كيف وجدها رجال القصر ملقاة على سريرها جثة هامدة وعارية تماما ! ولكنها كانت تبدو كالأحياء ما عدا عضة الثعبان (asp) التي ظهرت ذراعها على ذراعها . ويأسف قيصر لموتها ويأمر بدفنها الى جوار انطونيوس ويقول « انهما حكما معا وماتا معا كأنهما واحدة في حب كامل ربما ليس له نظير في العالم » . وكما هو واضح تغلب السمة العاطفية على الجانب الاخلاقي في هذه المسرحية .

وانتقلت العبادة الدرامية لكليوباترا مع شرارة عصر النهضة من ايطاليا الى سائر انحاء اوروبا . وكان الذي ادخل هذه العبارة لاول مرة في فرنسا هو اتين جوديل (Etienne Jodelle ١٥٣٢ ـ ١٥٧٣) . وتعتبر مسرحيته « كليوباترا الاسيرة » Cle'opatre captive[٢] اول تراجيدية فرنسية من النمط الكلاسيكي الجديد وان قيل احيانا ان الكاتب جان الطوان دي بيف (١٥٣٢ ـ ١٥٨٩) كان قد وضع خطة لمسرحية تراجيدية عن متاعب كليوباترا عام ١٥٤٩ فتبنى جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته في بضع أسابيع . وكان دي بيف قد ترجم ايضا مسرحية « هيكوبا » (Hecuba — Hekabe) ليوريبيديس عام ١٥٤٤ . كما ان مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » متأثرة في بنيتها الدرامية بمسرحية موريه (Muret) بعنوان « قيصر » .

ولقد عرضت « كليوباترا الأسيرة » مرتين خلال شتاء ١٥٥٢ ـ ١٥٥٣ . وكانت المرة الأولى في قصر دي ريمز (Hotel de Reims) الذي كان في حوزة كاردينال دي لورين (Cardinal de Lorraine) وشاهد العرض الملك هنري الثاني الذي من أجله نظم جوديل البرولوج الفخم الذي قدم به التراجيدية . ويبدو أن الملك قد سر بهذا الثناء المستطاب وبالعمل المسرحي المعروض ككل والدليل على ذلك انه قد وهب الشاعر المؤلف الشاب مكافأة ثمينة . أما العرض الثاني للمسرحية وهو الأكثر شهرة لأن الوثائق التي تسجله تاريخيا قد وصلتنا . وكان في فناء كوليج دي بونكور (College de Boncourt) حوالي يوم ٣ فبراير عام ١٥٥٣ . وهناك المؤلف الشاب في هذا العرض لفيف من الاساتذة والطلبة ، ومن بينهم تورنيب (Turnebe) باسكيه (Pasquier) وفوكلان (Vouquelin) ودورا (Dorat) . وقام جوديل نفسه بدور كليوباترا وقام بالأدوار الاخرى دي لابيروز (de la peruse) وريمي بيللو (Remi Belleae) . وكان العرض فائق النجاح الى الحد الذي اكتسب بعده جوديل لقب « امير التراجيديا » . واحتفت جماعة البلياد (pleiade) ـ التي ينتمي اليها المؤلف ـ بنجاح أحد اعضائها فأقامت له حفلا ضخما فخما قدم له في نهايته جديا متوجا بغصن اللبلاب احياء لروح المباريات المسرحية الاغريقية القديمة والتي كانت تقام تحت رعاية وحماية ديونيسوس إله الخمر والخضرة والخصوبة . ويقال ان مثل هذا الحفل كان كفيلا باثارة غضب الكنيسة التي بالفعل اخشيت أن يؤدي ذلك الى احياء طقوس العبادات الوثنية . ولقد طبعت مسرحية جوديل عام ١٥٧٤ ضمن « أعمال ومجموعة أشعار (Oeuvre et mes-lages poetique) وطبعت مرة اخرى عام ١٥٨٣ وعام ١٥٩٧ وظلت محتفظة باعجاب الناس حتى القرن السابع عشر .

وكواحد من أتباع جماعة البلياد جاءت مسرحية جوديل تطبيقا عمليا لنظريتهم الدرامية فامتلأت بمشاهد التعرف والانقلابات والجمل الطويلة والتركيبات اللغوية المرتبكة والكلمات المكررة والعبارات التي تعاني من الحرص على الجناس (Alliteration) والاشارات الاسطورية المصطنعة أو المقحمة على السياق والاستطرادات الى الشخصيات والموضوعات الكلاسيكية والى جانب ذلك احتوت هذه المسرحية ايضا على قدر لا بأس به من العبارات القصيرة المحكمة التي تذهب مذهب الأمثال (Sententiae) .

والمسرحية بالطبع تعتمد على رواية بلوتارخوس وغيرها من الروايات القديمة والمعالجات الحديثة التي تمت في ايطاليا . وتقع أحداث المسرحية في خمسة فصول و ١٦٠٦ بيوت ومنها ٦٠٨ بيوت تؤديها الجوقه وحدها . ويحافظ المؤلف على الوحدات الثلاث اذ تنحصر المسرحية نفسها في وقائع اليوم الأخير من حياة كليوباترا بعد أن وقعت في الأسر . وفي المشهد الأول من الفصل الأول يناجي شبح انطونيوس نفسه ويعلن انه قد أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها هربا من المصير المؤلم الذي ينتظرها وهو العرض كسبية في موكب نصر قيصر . وفي المشهد التالي تعلن كليوباترا ان

(٢) "Cleopatre Captive", A critical edition by L.B. Ellis, University of Pennsylvania, Philadelphia 1946.

انطونيوس قد جاءها في الحلم ليدعوها الى اللحاق به وهي تؤنب نفسها على موت حبيبها وتؤكد أنها قد عقدت العزم على الانتحار . وفي نهاية الفصل الأول تستخلص الجوقة الدرس الاخلاقي المستفاد من تلك الأحداث التي وقعت . ويقوم الحدث الرئيسي على حرص اوكتافيانوس الشديد على الاحتفاظ بكليوباترا حية لتزين موكب انتصاره في روما ورغبتها هي في ان تلحق بحبيبها وزوجها في العالم الآخر . وفي الفصل الثاني يجري قيصر حوارا في مجلس حربه ويكشف النقاب عن حلمه بأن تكون كليوباترا الأسيرة الدرة النادرة الثمينة في موكب النصر . وفي الفصل الثالث يلتقي اوكتافيانوس بكليوباترا وجها لوجه فتطلب الحصول على حريتها في مقابل تسليم خزائنها وكنوزها ولكن حارس خزائنها سيليوكوس يخذلها ويكشف النقاب عن انها قد أخفت جزءاً من كنوزها ومجوهراتها ، وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس واحتفظ بها شكسبير (ولا نجد لها أثرا عند احمد شوقي في « مصرع كليوباترا ») . وتحتل استعدادات كليوباترا للانتحار أحداث الفصل الرابع كله بعد اتمام مراسم الدفن والتكريم لانطونيوس وفي الفصل الخامس باعلان موتها اذ يخبرنا بروكوليوس كيف انها ووصيفاتها قتلن أنفسهن أما الموت نفسه فقد وقع فيما بين الفصلين ، على اية حال تنهي الجوقة المسرحية بالتعجب والبكاء .

ومن الملاحظ ان اهتمام جوديل بالتعليق الاخلاقي على الأحداث يفوق عنايته برسم الشخصيات ولا يثير اوكتافيانوس عند جوديل اي شعور بالتعاطف معه لأنه بارد الحس ميت الشعور . أما انطونيوس فهو ضحية الحب وان كان شبحه يظهر نوايا الانتقام حتى من حبيبته كليوباترا ان تأخرت في اللحاق به . ولا تزال كليوباترا تحبه وان كان السبب الحقيقي في اصرارها على الانتحار هو خوفها من الاستعباد والمذلة طول العمر . فالمأساة اذن مأساة كرامة لا مأساة حب ، ولقد جاء موت كليوباترا بمثابة انتصار لارادتها . وهناك اشارات عديدة لتغير الحظ وعدم ثباته وانه لا يمكن لأي انسان أن يكون سعيدا من المهد الى اللحد . ويقع النصيب الأكبر من المعاناة في المأساة ، وبالتالي البطولة التراجيدية ، على كليوباترا لا انطونيوس .

وكتب روبير جارنييه (Robert Garnier ١٥٣٤ ـ ١٥٩٠) مسرحية « مارك انطوان » (Marc Antoine) عام ١٥٧٨ . وهي مسرحية تجمع الكثير من الموتيفات فهي تقدم زاوية من الأفكار القديمة عن القدر والأفكار المسيحية عن خطورة الفتنتين وكذا تصورات العصور الوسطى عن قوة الحظ وسيطرته على مصير البشرية . وتظهر بالمسرحية كذلك أفكار عصر النهضة عن قدرة الانسان على تشكيل حظه وقدره الخاص . والعنصر الأخير على اية حال هو المسيطر على بقية العناصر وهو الذي يجعل المسرحية مأساة انحراف عاطفي . ولهذه المسرحية اهمية خاصة لأنها هي التي ستنقل الصورة الدرامية لكليوباترا من القارة الأوروبية الى الجزيرة البريطانية . لأن ترجمة ماري سيدني اللغة بالكونتيسة بيمبروك لهذه المسرحية عام ١٥٩٠ هي التي ادخلت هذه الصياغة الى انجلترا واتصلت في الوقت نفسه المدرسة السينيكانية في الكتابة الدرامية(*) . فظهر كتاب كثيرون يكتبون مسرحياتهم على نمط مسرحيات سينيكا كما اعيد طبع مسرحية جارنييه ـ بيمبروك أكثر من مرة ابتداء من عام ١٥٩٥ .

وتبدأ احداث مسرحية جارنييه ـ بيمبروك مثلها تبدأ مسرحية إلى شكسبير حين لا يزال انطونيوس حيا فهو يناجي نفسه ويلوم كليوباترا التي أغرته « باغراءاتها العذبة » التي حولته من « عالم السهام والحراب الى عالم الحفلات الراقصة والولائم » ولكنها في النهاية خانته في أكتيوم . وبهذا يقترب جارنييه ـ بيمبروك من رؤية شكسبير للقصة ولكن التشابه يزداد في الفصل الثاني عندما يبكي الفيلسوف فيلوستراتوس (ويقابل فيلوخس شكسبير) لتدهور حال الامبراطور العظيم الذي كان العالم يخشاه . لقد دمر الحب قيصر كما دمر طروادة من قبل وعندما تدخل كليوباترا تراجع وصيفاتها ايراس (Eras) وشارميون (Charmion) وتعلن انها تحب انطونيوس « أكثر من حبها للصولجان ولاطفالها وللحرية والنور » . وتعترف بأن جمالها الساحر هو الذي حطم انطونيوس وتحمل نفسها المسئولية كاملة على اساس انها « السبب الوحيد » لسقوط القائد الروماني (ب ٤٤٧ ـ ٤٤٨) قائلة بأننا نخطيء عندما نلوم الآلهة على نتائج أخطائنا (ب ٤٧٦ ـ ٤٧٨) . ولكنها ترفض بشدة نصيحة شارميون التي تحثها على خذلان انطونيوس وهجرانه حتى لا يجلب سقوطه سقوطها ، وتقول كليوباترا أنها تفضل الموت « كزوجة ذات قلب طيب » على أن تحيا من أجل اولادها أو من أجل مجرد الحياة » .

وفي الفصل الثالث يظهر انطونيوس يائسا غيورا ولكنه يظل مرتبطا بكليوباترا . لوسيليوس Lugilus) صديق بروتوس وحليفه سابقا ورجل انطونيوس حاليا) على ذلك بقوله ان الحظ وكل شيء في الدنيا يتغير فيما عدا الفضيلة (ب ٩٨٨ ـ ٩٩٩) . ويحاول لوكيليوس أن يلقي

(*) في بحث مطول بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » الذي نشر في مجلة « عالم الفكر » تناولنا بصمات سينيكا على المسرح الاليزابيثي بصفة خاصة ومسرح عصر النهضة بصفة عامة .

انطونيوس عن الانتحار فيهاجم الأخير الأساليب الماكرة لقاتليه التي يتبعها اوكتافيانوس وهو يحاول نفسه المسئول عن هزيمة اكتيوم محملا كليوباترا من حبه هذه المسئولية (ب ١١٥٠ ـ ١١٥٢) .

وفي الفصل الرابع يستعرض اوكتافيانوس في زهو وخيلاء قواته العسكرية الضخمة ويشفق على ممانعة غريمه انطونيوس وجنونه أو بالأحرى خبله الغرامي . ولكن اوكتافيانوس يعلن اصراره على التخلص من انطونيوس وهنا يصل ديركيتوس (Directus) وينعي موت انطونيوس فيرثيه اوكتافيانوس ويقول ان كبرياءه هي التي أهلكته وكذا حبه « غير العفيف للمصرية » (ب ١٦٩٤ « And unchast love of this Aegiptian ») .

وفي الفصل الخامس والأخير تودع كليوباترا أطفالها وتبكي حزنا عند قبر انطونيوس وتموت من شدة الأسى والحزن عليه .

ومن المدهش أن مسرحية جارنيه ـ بمبروك أقرب الى مسرحية شكسبير من رواية بلوتارخوس مصدرهما الرئيسي . ولكنها تختلف عن مسرحية شكسبير اساسا في حذفها لكل ما من شأنه أن يحط من شأن كليوباترا . فالمسرحية تقتصر على تقديم صورة كليوباترا كما ستظهر فيما بعد في مسرحية « انطوني وكليوباترا » بالفصل الخامس على أن تغفل الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شكسبير . وبعبارة أخرى فان مسرحية جارنيه ـ بمبروك تمجد كليوباترا التمجيد الذي يخصها شكسبير قرب نهاية مسرحيته . فحب كليوباترا لانطونيوس بمسرحية جارنيه ـ بمبروك حب صادق عميق من البداية أما شكوكه في ان تكون قد خانته فهي بلا أساس . فالملكة المصرية تبرز في هذه المسرحية بشيء من التعاطف الى درجة أن انطونيوس واوكتافيانوس فقط هما اللذان يلومانها . وان كانت هي تتهم نفسها بخيانة انطونيوس في معركة اكتيوم فهي لم تحبه كرجل وزوج لأنها تتحدث عن « زواجهما المقدس » (ب ١٩٤٨) . وفي موضع ثناء وتقدير ديوميد لها يحشرها كمخلوقة ربانية في فضائلها . ان كليوباترا جارنيه ـ بمبروك بذلك تلحق بكليوباترا تشوسر احدى شهيدات وقديسات الحب وتسبق كليوباترا درايدن (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) لأن جارنيه ـ بمبروك اضاف الى صورة كليوباترا العاشقة المخلصة صورتها كأم حنون وذلك في منظر وداعها لأطفالها (ب ١٨٣٤ وما يليه) بل انها زوجة وأم أكثر منها عشيقة . انها مخلوقة مخلصة لا تستحق كلمة غضب واحدة من انطونيوس الذي يظن خطأ انها خانته . فمن أهم ضحاياها كليوباترا وهم جوقة المصريين الذين دائما يندبون حظهم لا يتقدموا . ومن الملاحظ أن انطونيوس وكليوباترا لا يلتقيان على خشبة المسرح قط عند جارنيه ـ بمبروك . ولعل أهم ما تختلف به هذه المسرحية عن مسرحية شكسبير هو ان الأخيرة أضافت عنصر الموازنة بين ما خسر انطونيوس في الحرب وما كسبه في الحب فمثل هذه الموازنة لم تشغل بال جارنيه ـ بمبروك .

وتخلو مسرحية صموبل دانيال (Samuel Daniel ١٥٦٢ ـ ١٦١٩) في هذا الموقف الاشكالي أي الاختيار بين الحب والواجب ولكنها تفترق عن مسرحية جارنيه ـ بمبروك في ان كليوباترا تبدو فيها شخصية درامية أكثر تعقيدا وثراء كما أن حبها لانطونيوس يكتسب قوة أكبر وعمقا أكثر بعد موته حتى انها تدين نفسها . وكذلك تعمل جوقة المصريين التي تدينها على حياتها السالفة وشرورها التي أدت الى هلاك الجميع ومع ذلك فان هذه المسرحية لا تضارع مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » كمسرحية اشكالية[٩] الا أن شكسبير يدين لصموبل دانيال أكثر من غيره ـ وهذا ما سنعود اليه بعد قليل ـ ويهمنا الآن أن نشير الى ان مسرحية صموبل دانيال تتشابه كثيرا مع مسرحية جوديل « كليوباترا الأسيرة » فهي مثلها تبدأ بعد موت انطونيوس وفيها يحاول قيصر أيضا اقناع كليوباترا بمغادرة قبرها حتى يتسنى له أن يسوقها في موكب نصره وتتظاهر كليوباترا بالاستسلام لهذه الرغبة وتستأذن في الخروج لتقديم القرابين الى شبح انطونيوس . وبعد اداء هذه الطقوس اقامت وليمة فخمة وأمرت باحضار سلة التين التي حوت الأفعى المعدة لانتحار الملكة وفي نفس الوقت كان ابنها قيصرون قد قتل في رودس . والتشابه الكبير بين صموبل ودانيال وجوديل بالاضافة الى ترجمة مسرحية روبير جارنيه على يد كونتيسه بمبروك يؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » تحمل تأثيرات الدراما الفرنسية الكلاسيكية التي وصلتها بصورة غير مباشرة .

نشرت مسرحية صموبل دانيال « كليوباترا » لأول مرة عام ١٥٩٤ في مؤلف بعنوان « ديليا وروزا موند المزيدة » (Delia and Rosamond augmented) ثم راجع المؤلف مسرحيته وعدل لها بعض الشيء ثم نشرها في مجموعة مقالاته بعنوان « المقالات الشعرية لصموبل دانيال المصححة والمزيدة جدا . ١٥٩٩ » .
(The Poeticall Essayes of Samnel Danyel Newly corrected and augmented 1599).

---

(٩) Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare A Study of "Julius Caesar", "Measure for Measure", & "Antony and Cleopatra" (London — Routledge & Kegan paul 1963) pp. 150 ff.

ومرة أخرى روجعت وعدلت المسرحية نفسها بدرجة ملحوظة في طبعة أصل العنوان التالي « بعض الأعمال الصغرى التي نشرت بواسطة صمويل دانيال حتى الآن . . . صححت وزيدت بمعرفته مرة أخرى » . .
(Certaine Small Workes Heretofore Dirulged by Samuel Daniel... and Now againe by him corrected and angmented)

ويعتقد معظم النقاد أن صمويل دانيال قد راجع وصحح مسرحيته أكثر من مرة لأنه شاهد مؤخرا عرضا مسرحيا أما لمسرحية كونتيسه بمبروك المترجمة عن جارنييه والتي أهدى اليها مسرحيته وإما مسرحية « انطوني وكليوباترا » لشكسبير نفسه ومعنى ذلك أن صمويل دانيال ظل يدخل التعديلات على مسرحيته حتى بعد عرض مسرحية شكسبير المذكورة عام ١٦٠٦ / ١٦٠٧ .

ويبدأ صمويل دانيال مسرحيته ـ المنظومة شعرا مرسلا ـ بعد دفن انطونيوس بينما كليوباترا تقبع في القبر الذي أعدته لنفسها تساوم قيصر من أجل انقاذ حياة أبنائها وتستهل كليوباترا الفصل الأول بحديث تناجي فيه نفسها مستخلصة الحكمة من أخطائها دون أن تلقي اللوم على انطونيوس وترفض فكرة أن تعيش اسيرة سجينة مقيدة بالسلاسل لكي تلقي عليها اوكتافيا زوجة انطونيوس الرومانية نظرات الزهو والازدراء وتتحدث جوقة المصريين عن اولئك الذين بأخطائهم يقلقون العالم .

وفي الفصل الثاني يبدي قيصر ملاحظة لبروكوليوس بأنه على الرغم من قدرته على قهر الاراضي وضمها الى ممتلكاته فانه عاجز عن فتح القلوب . ويروي بروكوليوس كيف انه وفقا لأوامر صدرت من قيصر حاول أن يخرج كليوباترا حية من قبرها وكيف ان الملكة المصرية بعد أن حيل بينها وبين الانتحار أصدرت شكوى مرة ضد قيصر وتضرعت باستمالته من أجل أبنائها ولا سيما قيصرون (Cesario) . وظن بروكوليوس انها ستكون حريصة على الحياة ولكن قيصر يشك في ذلك كثيرا ، ولذلك أمر بتشديد الحراسة عليها . وتغني الجوقة المصرية وتسخر من اولئك الذين ـ مثل أنطونيوس وكليوباترا ـ لا يرون في الدنيا سوى الطموح والشهوة .

وفي الفصل الثالث يقوم مشهدان على حقيقة وردت عند بلوتارخوس في سيرة أنطونيوس وهي أن قيصر بعد القاء القبض على كليوباترا وفتح الاسكندرية كرم الفيلسوف أريوس (Arnus) وعفى عن الخطيب فيلوستراتوس وزعم انه كان يكره تظاهر الأخير وادعاءه بأنه فيلسوف أكاديمي . وفي مسرحية دانيال يشكر فيلوستراتوس آريوس الذي أنقذ حياته ثم يطنب ويسهب الحديث عن فشل البلاغة في وقت الشدة وساعات الخطر وهو ككل الرجال يبحث بطريقة مخزية على أية حال ، عن طريق النجاة بأي ثمن ويذكره آريوس ألا يحزن ويعلن ان هذا العصر قد بلغ من السوء ما جعل الناس يزهدون الحياة وان الانحلال الاخلاقي هو الذي أدى الى سقوط مصر . ثم يشرح النظرية الدائرية للتاريخ فيقول وكأنه يتحدث عن « عجلة الحظ » الاغريقية :

« هكذا يعمل مجرى الامور فهو دائم التغير
يجري كعجلة أبدية دائمة الدوران
ونفس اليوم الذي يجلب لنا المجد
يأتي الينا ايضا بفترة الرجوع الى الخلف » (ب ٥٥٥ ـ ٥٥٨)

ويخشى آريوس ان يقتل قيصر ابناء كليوباترا قائلاً بأن الحاكم الروماني قد يقدم على ذلك لأن « كثرة القياصرة أمر لا يحمد عقباه » (ب ٥٧٦ Plurality of coesars are not good) .

وفي المشهد الثاني تدافع كليوباترا عن سلوكها في الحرب بإلقاء اللوم على رغبة أنطونيوس العارمة وطاعتها له في الحب . ويرفض قيصر هذا التبرير لأنها كانت دوما تكره روما . ولكنها تعطيه وثيقة مكتوبة تشهد بحب يوليوس قيصر لها ثم تسلمه قائمة بكنوزها فيقاطعها سيليوكوس ويعلن ان القائمة منقوصة فتهاجمه ولكنها تعترف بأنها بالفعل احتفظت ببعض الجوهرات من أجل ليفيا واوكتافيا لكي تتمكن من كسب ودهما فيتوسطا من أجلها لدى قيصر . ويعدها الاخير بحسن المعاملة ويقول دولابيلا انه اذا كان يمكن ان تكون كليوباترا جميلة الى هذا الحد ومقنعة الى هذه الدرجة وهي في مثل هذه الحالة من الاعياء والبؤس واليأس وكبر السن والحزن فكيف كانت اذن وهي في ريعان الشباب وقمة السؤدد ؟ ويعلق قيصر على ذلك بأنه ينبغي ألا يؤخذ دولابيلا بحيل كليوباترا ويقول « ان الزمن قد غير كل شيء فلا هي الآن كما كانت من قبل ولا نحن كما تتخيلنا هي » . وقال انه يرغب فقط في أن يأخذها الى روما ليقودها في موكب انتصاره وانه بالفعل على وشك أن ينفذ ذلك بمجرد ان يقوم

بجولة له في سوريا . وتتغنى الجوقة المصرية بربة الانتقام نيميسيس (Nemesis) وتتساءل « لماذا يدفع عامة الناس البؤساء والابرياء ثمن الاخطاء التي يقع فيها كبار القوم والأمراء ؟ » .

ويبدأ الفصل الرابع بحوار بين سيليوكوس وورودون فيقدم الأول على انه كشف أسرار كليوباترا ولا سيما انه لم يلق جزاء هذه الخيانة خيرا عند قيصر . ويعترف رودون بأن جريمته كانت أشنع وأن خيانته كانت أفظع ! . لقد عهد اليه بأن يقود قيصرون الى الهند على أمل أن يأتي يوما ما في المستقبل يؤسس فيه سبط يوليوس قيصر مملكة يعيد بها أمجاد امبراطورية أبيه وأمه فيحكم العالم . ويركز رودون في حديثه على حزن كليوباترا عند رحيله بقيصرون ثم يقول انه خان الامانة وأحضر قيصرون الى رودوس لم يورثه أحلام الصبي الذي كان يأمل أيضا في ان يصبح كل ابناء انطونيوس اباطرة . وهكذا فان رودون مثله مثل سيليوكوس يعتبر نفسه مجرما أثيما ومخلوقا جلب على نفسه العار واستحق أن يعاقب أشد العقاب . ثم تدخل كليوباترا بعد انسحابهما الحزين وفي يدها خطاب من دولابيلا يكشف فيه السر الخطير وهو ان قيصر ينوي أن يزين بها موكب نصره في روما . فتذهب الى قبر انطونيوس لتظهر له آخر آيات التكريم وتقرر الانتحار دون أي تردد لتلحق به . وتعتبر جوقة المصريين أن تدهور مصر امر طبيعي راجع الى التغير الضروري الذي لا مفر منه في سير الأمور البشرية فيوم لك ويوم عليك وسيأتي اليوم الذي تعاني فيه روما نفس المصير فتشرب من ذات الكأس .

وفي الفصل الخامس يسمع دولابيلا من تيتيوس (Titius) ان كليوباترا أرسلت رسالة الى قيصر وانها بعد أن ارتدت احلى ما عندها من ملبس والتهمت اشهى مأكل كما لم تفعل من قبل طردت الجميع من فوق قبرها فيما عدا الوصيفتين ورجلا ريفيا فقيرا وذهب دولابيلا ليطلب من قيصر باسمها عدم اهانة الملكة المصرية . وفي المشهد الثاني يأتي الرجل الريفي كرسول (Nuntius) ويقص على الجوقة كيف ماتت كليوباترا لقد أرسلته الملكة لكي يحضر ثعابين (asps) وبعد شيء من التردد تستحث نفسها وتموت مبتسمة فيما يشبه النعاس الخفيف . ثم يشير المؤلف الى العمل الأخير الذي قامت به شارميان وهو تعديل وضع التاج على رأس الملكة وتقويمه ، ليعرف العالم أنها ماتت ملكة ، هكذا قالت ثم ماتت . وتندفع حراس قيصر الى داخل القبر بعد فوات الأوان . وتغني جوقة المصريين كيف أقفرت مصر وحادت صحراء جرداء قاحلة بسبب الاسراف في الرفاهية وتزايد العظمة واللامبالاة الشديدة .

وتختلف مسرحية دانيال عن مسرحية جارنييه ـ بيمبروك في أن فن حبكتها الدرامية أعمق كما انها تتبع رواية بلوتارخوس في التفاصيل الدقيقة ولا تحفل كثيرا بأسباب سقوط انطونيوس وتصور مأساة كليوباترا على انها مأساة كبرياء جريحة . وتتفق مسرحية دانيال مع مسرحية جارنييه ـ بيمبروك في تصوير كليوباترا كأم أكثر من كونها عشيقة . كل ما هنالك أن دانيال استبدل كليوباترا (سيليني) الصغيرة عند جارنييه ـ بيمبروك بقيصرون . واستغل قصة الأخير لتقديم موضوع الخيانة في مشهد بين سيليوكوس ورودون وهو مشهد قصد به زيادة التعاطف مع كليوباترا الملكة المصرية . ومع أن مسرحية دانيال أكثر تنوعا من مسرحية جارنييه ـ بيمبروك الا انها تظل غير صالحة للعرض المسرحي لان مؤلفها كان شاعرا ذهنيا أكثر من كونه مؤلفا دراميا . ووظيفة الفيلسوف فيلوستراتوس في مسرحية دانيال هي أن يستخلص الحكمة الاخلاقية العامة ويستنبط الدروس عن الخوف الأدمي من الموت ودورات التاريخ وتغير الأزمنة باستمرار وازدهار ثم اضمحلال الأمم ، ثم تأتي أغاني الجوقة المصرية الرابعة والخامسة فتطبق الفكرة الأخيرة على مصر وروما . وهذا امر لا نجده عند شكسبير .

ومع ذلك فلا يرقى الشك كثيرا الى حقيقة ان شكسبير كان يتذكر مسرحية دانيال أو أنه أعاد قراءتها مؤخرا في طبعة ١٥٩٩ وهو يصوغ مسرحية « انطوني وكليوباترا » . فشكسبير مثل دانيال يعقد مقارنة موحية بين صرامة روما ورفاهية مصر . ولكن بينما يوحي الينا دانيال بأن انطونيوس كان يجهل النساء قبل أن يرى كليوباترا حتى ان الأخيرة تقول له لقد جئت مباشرة من صرامة مدينتك (روما) فأنت لا تعرف شيئا عن الفخامة المفرطة للملوك انك خبير بأمور الحرب جاهل بحيل النساء وفن الحب . ولما كانت كليوباترا شكسبير في منتصف العمر أو أكثر قليلا فإن كليوباترا دانيال كانت أيضا شاحبة الجمال Wrinkled deep in time و beauties waine ظهرت عليها التجاعيد مؤخرا وهي دليل الذبول « new appearing wrinkles of de clining » ولما كانت الكليوباترات السينيكاوية ـ أي كليوباترا عند مؤلفي الدراما من أتباع سينيكا ـ لقد اتفقوا في معالجاتهم على أمور كثيرة فان أهمها هو أنهم وازنوا بين حكمهم الأخلاقي على العاشقين وبين توفير نوع من التعاطف على مصيرهما المأساوي . ويعتبر دانيال نموذجا طيبا لذلك الاتجاه عندما جعل كليوباترا تأمل في أن تنال الثناء بعد الموت رغم أن حياتها كانت سيئة . لقد اعترف هؤلاء المؤلفون الأن بازدواجية الطبيعة البشرية ولذلك استطاعوا أن يطلبوا الاشفاق على العاشقين دون الحاجة الى الدفاع عن أخطائهما أو الدعوة الى غفرانها . ويتفق هؤلاء المؤلفون أيضا في أنهم جعلوا سلوك كليوباترا بعد موت انطونيوس نبيلا فأظهرت مزيدا من الحب له ولأبنائه

واذا كان جميع المؤلفين يتفقون أيضا في ابراز كراهية كليوباترا الفكرة أن تؤسر ، فان شكسبير ودانيال ينفردان باضافة فكرة خوفها من أن ترفعها أوكتافيا في موكب النصر الروماني بالازدراء والاحتقار (راجع : شكسبير « انطوني وكليوباترا » ق ٥ م ٢ ب ٥٢ - ٥٥ ودانيال « كليوباترا » ب ٦٣ - ٧٠) .

وبروكوليوس هو الذي ينصح كليوباترا - عند شكسبير ودانيال - بالتوسل لدى قيصر من أجل العفو والرحمة . وكلا المؤلفين يجعلان البطلة ترسل الى قيصر مظهرة الرغبة في الموت وكلاهما أيضا يتبع بلوتارخوس في حادثة سيليوكوس والخزانة بل ان كلمات شكسبير في هذا الموضع (ف ٥ م ٢ ب ١٦٤ - ١٦٩) تتلاقى في نقاط كثيرة مع كلمات دانيال . وكما أن دولابيلا عند بلوتارخوس لا يحمل الا النوايا الطيبة تجاه كليوباترا فانه عند دانيال يحبها ويكشف لها عن ما يبيته قيصر بالنسبة لها في خطاب غرامي . ولكن شكسبير يبدو أكثر درامية وبراعة في هذه النقطة لأنه يظهر دولابيلا على المسرح متيما بحب كليوباترا ومعجبا بها غاية الاعجاب (ف ٥ م ٢ ب ٦٧ - ١٠١) .

وتواجه كليوباترا شكسبير الموت عاشقة متلهفة على اللقاء المرتقب فترتدي له أحلى الثياب كما فعلت عندما ذهبت لتلتقي بأنطونيوس أول مرة في طرسوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول « ها أنا مرة أخرى ذاهبة الى ضفاف كيدنوس لألقى مارك انطوني (ف ٥ م ٢ ب ٢٢٨ - ٢٢٩) وهذه الكلمات تذكرنا بكلمات دانيال (ب ١٤٩٠ - ١٤٩١) . ومن الملاحظ ان إسم وصيفتي كليوباترا عند دانيال يردان كما يلي : شارميون (Clarmeon) وإماس (Ehms) وهما عند شكسبير شارميان (Charmian) وايراس (Iras)[١٠] وربما عرف شكسبير قصيدة دانيال « رسالة من أوكتافيا الى ماركوس انطونيوس » (A letter from Octaria to Marcus Antonius) المنشورة في « المقالات الشعرية عام ١٥٩٩ والتي سبقت الاشارة اليها . ولقد قدم دانيال هذه الرسالة بقوله « لأن انطونيوس الذي كان لا يزال تحت وطأة قيود مصر (the letters of Egypt) الموضوعة على يديه بقوة لا تقاوم انها قوة الجمال الذي لا يمكن مقارنته بأي جمال آخر . ولقد تحول قلبه ناحية الشرق (his heart turned Eastwarde) وهذه كلمات نجد لها صدى في مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » (ف ٢ م ٢ ب ١٢٠) (these stoong Eygptian freeers) وفي ٢ م ٣ ب ٤٠ (I'th' East any pleasurelies) وفي قصيدة دانيال تشكو أوكتافيا من أن رسائلها قد تصل انطونيوس وهو في أحضان « الملكة الزانية » ومن المحتمل أن تكون المقطوعة رقم ٢ والتي ورد فيها هذا المعنى هي التي أوحت لشكسبير بمشهده الاستهلالي الذي تسخر فيه كليوباترا من رسائل فولفيا (بدلا من أوكتافيا) الى انطونيوس .

وقبل أن ينظم شكسبير مسرحيته كتب صمويل براندون (Samnel Brandon) أيضا مأساة بعنوان « أوكتافيا الفاضلة » (Virtuous Octavia) عام ١٥٩٨ وفيها يقلد المؤلف كل من دانيال والكونتيسة بمبروك فهي تراجيدية تقوم على فكرة أن العقل والمنطق متوسط بها قهر العواطف الجامحة . ومن المرجح أن هذه المأساة الكئيبة لم تمارس تأثيرا كبيرا على شكسبير اللهم الا اذا كان التأثير كليا ، فأوكتافيا الفاضلة عند شكسبير كتوم في مقابل ثرثرة أوكتافيا براندون الفاضلة أيضا .

●●●

ثانيا : البنية الدرامية

من أهم الانتقادات الموجهة للبنية الدراسية في مسرحية « أنطوني وكليوباترا » كثرة تغير المكان بصورة لم يسبق لها مثيل في المسرح الكلاسيكي القديم أو مسرح عصر النهضة . فمثلا يوجد مالا يقل عن ثلاثة عشر تغييرا في المشاهد بالفصل الرابع وحده . ولكننا لكي تدارس هذه المسألة وربطها بتسلسل الأحداث الدرامية لا بد وأن نستعرض هذه الأحداث من بداية المسرحية .

يبدأ الحدث الدرامي للمسرحية ككل في قصر كليوباترا بالاسكندرية . اذ يستهل كل من فيلو وديميتريوس الفصل الأول بحوار عن العاشقين أنطونيوس وكليوباترا ثم لا يلبث أن يدخل هذان العاشقان بعد هنيهة ليتبادلا أطراف الحديث عن حبهما الثمين . وعندئذ يصل رسول من روما فما أن تبدو بادرة بأن انطونيوس قد ينشغل عن عشيقته الملكة بمسألة رومانية حتى توبخه الأخيرة بدهاء شديد مشيرة الى أن الرسول ربما جاء اليه بالأوامر الصادرة من زوجته الرومانية فولفيا أو ربما هي امبراطورية جاءته من الفتى « قيصر » . وبهذه الطريقة البارعة دفعت كليوباترا انطونيوس الى تنحية أنباء روما وتجاهلها جانبا دون أن يسمع أو يعرف شيئا عن محتوى تلك الأنباء . انه لا يريد أن يغضب كليوباترا ولا أن يقطع لحظات التمتع بالسعادة الغامرة الى جوار الملكة الساحرة . ويخرج كل من انطونيوس وكليوباترا ليعود ديميتريوس وفيلو فيواصلان حديثهما الذي

(١٠) Muir, op. cit., pp. 211 — 216.

القطع ويتعرضان بالانتقاد لحبل قائدهما . وهكذا ينتهي المشهد الأول الذي أدى وظيفته الدراسية على خير وجه ، وهي اعطاء صورة ما عن الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية . ولقد استطاع هذا المشهد الاستهلالي أن يرسم لهما صورة واضحة ويلونها بألوان مميزة وذلك في غضون سطور قليلة إحتوت في الواقع المكونات الأساسية لهاتين الشخصيتين وبالتالي لموضوع المسرحية ككل وهو علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا وفكرة الصراع بين روما والشعور بالواجب الوطني أو القومي من ناحية والاسكندرية أو مصر أو كليوباترا التي تعلق بها انطونيوس وصار لا يطيق فراقها من ناحية أخرى . ومن الملاحظ أن شكسبير حرص على أن يضم هذا المشهد شخصيتين لشلان وجهة النظر الرومانية وهما فيلو وديماريوس اللذان يعتدان بالقيم الرومانية الصارمة وينتقدان الحياة السكندرية الخليعة في مقابل ازدراء كليوباترا الصارخ القيم الرومانية . وعندما تدعو عشيقها انطونيوس الى حياة الحب واللهو يطرد الأخير الرسول الروماني دون أن يسمع ما يحمل من أنباء . ولكن هذا لا يعني أن انطونيوس قد قر قراره واستقر اختياره بل سيظل دوما ضحية التأرجح بين روما والاسكندرية مما يشكل لب الأساوية وجوهر الصراع لا في شخصيته فقط بل في المسرحية ككل . فاذا كان هذا المشهد قد بدأ بوجهة النظر الرومانية فانه قد انتهى بانتصار الاتجاه نحو الحياة المصرية . وهذا ما سيحدث في المسرحية ككل بصفة عامة . صفوة القول اننا نجد في المشهد الأول بالفصل الأول للمسرحية كل أنواع الصراع الدرامي الذي ستتوالى أحداثه في بقية الفصول وهذه براعة في التأليف لا يقدر عليها سوى شكسبير .

ولكننا في المشهد الثاني نرى كليوباترا ـ التي تجسد قيم الحياة المصرية ـ مهمومة بسبب انشغال انطونيوس بشئون رومانية . ولذلك فهي تتجنبه عندما يدخل مع رسول روما الذي يعلن لانطونيوس أن زوجته فولفيا وأخاه لوكيوس قد أعلنا الحرب على قيصر . فيقرر انطونيوس هجران كليوباترا والاسكندرية ويؤكد قراره بعد أن وصل رسول آخر من روما ينعي نبأ وفاة فولفيا . ويكتشف انطونيوس النقاب عن هذا القرار لاينوباربوس تابعه المخلص الذي يتنبأ بأن كليوباترا ستفعل المستحيل من أجل الغاء هذا القرار والابقاء على انطونيوس في مصر . ولكن انطونيوس يصدر أوامره لاينوباربوس باعداد العدة للرحيل فهناك علاوة على ما تقدم أمور أخرى مستعجلة تستلزم وجوده في روما وأهمها تصاعد قوة سكستوس بومبي العسكرية والسياسية . والجدير بالذكر أن العراف في مطلع هذا المشهد كان قد تنبأ بحظوظ وصيفات كليوباترا اللاتي يتبادلن النكات الساخرة والفكاهات الجنسية السافرة وهو جو هزلي مرح يصور الحياة السكندرية التي سلبت لب انطونيوس وجذبته من براثن الحياة الرومانية الصارمة . وفي وسط هذا الجو الفكاهي تأتي اشارة عابرة عن موت كليوباترا في نهاية المسرحية وهي اشارة تأتي ضمن نبوءة للعراف يمكن أن تؤخذ ببساطة شديدة الآن ولكنها تكتسب عمقا جديدا ويعدا آخر عندما تأتي نهاية كليوباترا . لقد قال العراف لشرميان أن حياتها أطول من حياة كليوباترا فردت شرميان بأنها تحب طول العمر أكثر مما تحب التين . وحلها ستصدق نبوءة العراف فهذا أمر مصطلح عليه في المسرح الاليزابيثي وموروث عن المسرح الاغريقي الكلاسيكي . على أية حال ينتهي هذا المشهد المرحة التي تحمل بذور الأسى والحزن بأن انطونيوس بقراره عن الرحيل الى روما ويتركنا المشهد الثاني في حالة ترقب لمعرفة رد فعل كليوباترا .

وفي المشهد الثالث تستخدم كليوباترا كل ما في جعبتها من حيل لتمنع انطونيوس من الرحيل فهي تارة تتظاهر بعدم الاكتراث وتارة أخرى تتكلف السخرية والغضب أو تصطنع الاعياء والمرض . وعندما تبوء كل وسائلها بالفشل تتقبل الهزيمة وتطلب العفو وتتمنى لانطونيوس التوفيق . وفي هذا المشهد تتعمق لدينا خطوط وملامح شخصية كل من كليوباترا وانطونيوس . فهي بسبب قدرتها الفائقة على المناورة تكتسب اعجابنا وهو بفضل صلابته وصموده أمام هجمتها النسائية الجريئة يفوز بتعاطفنا لأنه يصارع حبه لها صراعا شرسا . وتتجلى عظمة انطونيوس أيضا من وجهة نظر أخرى أي في كونه الشخصية القوية التي يمكن أن تسيطر على قلب مثل هذه المرأة النادرة . ومما يثير السخرية أن كليوباترا التي تصنع كل كلماتها وتصرفاتها في هذا المشهد تصدر عن جدية تامة ومشاعر صادقة تتمثل في رغبتها الملحة بأن يبقى انطونيوس الى جوارها .

وينتقل بنا المشهد الرابع ولأول مرة في المسرحية الى الشاطىء الآخر من البحر المتوسط الى روما غريمة الاسكندرية . وهناك يقرأ قيصر تقريرا عن حياة انطونيوس الماجنة في المدينة المصرية ويدين سلوكه بمرارة ثم تتوارد الأنباء عن تزايد قوة سكستوس بومبي ولا سيما في البحر فيتحسر قيصر الحظ العاثر الذي انحرف بانطونيوس البطل المغوار والمحارب المقدام الى هاوية الخمول والتقاعس في فترة حرجة تستلزم وجوده وجهوده . ويقرر قيصر بالاشتراك مع ليبدوس زميله في الائتلاف الثلاثي الاشتباك في حرب ضد سكستوس بومبي دون انتظار انطونيوس زميلهما في هذا الائتلاف . ووظيفة هذا المشهد هي تعميق الفجوة بين روما ومصر وأسلوب الحياة في كليهما وذلك عشية وصول انطونيوس الى روما قادما من مصر . ومن هذا المشهد أيضا نتبين مدى هيمنة قيصر على روما ومدى قدرته وقوته سياسيا في مقابل ضعف شريكه ليبدوس وغياب الشريك الثاني أي انطونيوس . الا أن هذه الهيمنة السياسية لقيصر تواجه قوة انطونيوس العسكرية القادرة على انتزاع الاعجاب والاجلال حتى من قبل منتقديه وخصومه بروما وفي مقدمتهم قيصر نفسه .

وفي المشهد الخامس والأخير من الفصل الأول نعود الى الاسكندرية التي تركها انطونيوس في طريقه الى روما فنجد كليوباترا تتقلب على جمر القلق من بعد هجران الحبيب وطول غيابه . انها ترسل الرسل في أثره كل يوم لكي يقصوا أخباره أولا بأول فلم يعد يشغلها عنه شيء أو شخص في الحياة . تصيبها نشوة العشق آنا فتتخيل انطونيوس مشغولا بها مفكرا فيها مشتاقا الى لقائها وآنا تنتابها الشكوك فتشفق على نفسها وترثي لكبر سنها الذي خط على جبينها خطوطا لا تمحى ولكنها لا تلبث أن تعود الى النشوة والاستغراق في الخيالات فهي تجتر ذكريات ماضيها الغرامي العريق وانتصاراتها الضخمة في ميدان الحب حين استولت على فؤاد وقلب كل من يوليوس قيصر وجنايوس بن بومبي الأكبر . ثم يصل أليكساس رسول انطونيوس فيقدم اليها هدية الحبيب لؤلؤة ثمينة ووعدا أكثر باهداء بعض ممالك الشرق لها . وهكذا ينجح هذا المشهد في تحقيق عدة أهداف درامية أهمها توضيح أن انطونيوس الموجود الآن بجسمه في روما لا يزال قلبه متعلقا بالاسكندرية ومليكتها المصرية وهذا ما يمهد لعودته النهائية الى أحضان وادي النيل فيما بعد . كما أن وعود انطونيوس باهداء بعض الممالك الشرقية الى كليوباترا يبشر بتفجر الصراع ووقوع الصدام الذي لا مفر منه بين انطونيوس وقيصر وذلك رغم ما سيبرم بينهما من اتفاقيات . ومع أننا بهذا المشهد أصبحنا لا نشك في صدق مشاعر الحب الذي تحس به كليوباترا تجاه انطونيوس الا أن هذا الحب لا يخلو من أنانية لأن صاحبته تزهو بقدرتها على أسر قلوب الرجال ، كما يبدو واضحا أنها لا تثبت على حال فهي متقلبة الأهواء والأحوال . انها توبخ شارميان بعنف لمجرد أن الأخيرة رددت وراءها الثناء على حبيبها الأسبق يوليوس قيصر . وهكذا ينتهي الفصل الأول ولم نر بعد انطونيوس بعد وصوله الى روما . لقد حال هذا المشهد الأخير بيننا وبين الذهاب الى هناك بهدف أن يزيد من شغفنا لمعرفة ماذا سيحدث في روما في الفصل التالي .

ويقدم لنا المشهد الأول من الفصل الثاني سكستوس بومبي في حالة تنم عن الثقة التامة في قوته البحرية المتزايدة حيث يتوافد كثير من الرومان عليه بهدف الالتحاق بصفوف جنوده . ومما يزيد من ثقة بومبي علمه بشدة الخلافات وعمق التناقضات بين أفراد الائتلاف الثلاثي . وتأتيه الأنباء عن الحشود الضخمة التي يعدها قيصر وليبيدوس لشن الحرب عليه وعن قرب وصول انطونيوس الى روما . فلا يعبأ بومبي بأنباء الحشود وانما الذي يزعجه حقا هو النبأ الأخير بوصول انطونيوس الى روما ، فهو يعرف أن الأخير يبارز الجميع في ميدان القتال . ولكن بومبي المنزعج يشعر مع ذلك بشيء من الزهو لمجرد أنه كان السبب في اضطرار انطونيوس الى الرحيل عن مصر . وبهذا المشهد يحاول المؤلف أن يصيب عدة أهداف بحجر واحد فهو يرسم لنا شخصية بومبي ويبرز الخلافات الدفينة بين أعضاء الائتلاف الثلاثي ويكشف النقاب عن وجوه النفاق والخداع التي يسود علاقاتهم ببعضهم البعض . وبذلك نتعامل مع شكسبير في أعماق وخفايا السياسة الرومانية[١١] مما يمهد الطريق أمامنا لفهم السطحية التي لا جدوى منها في الحوار الذي يجري في المشهد التالي وما يتمخض عنه من اتفاقات .

ثم ينقلنا المشهد الثاني الى منزل ليبيدوس بروما حيث يلتقي رجال الائتلاف الثلاثي لأول مرة في المسرحية ، ويدور حوار عتاب وتصفية بين انطونيوس وقيصر . ومن الملاحظ أن ردود انطونيوس على معاتبات قيصر تأتي غير مقنعة . فهو على سبيل المثال يقول بأن لا صلة له بالحرب التي أشعلتها زوجته فولفيا وأخوه لوكيوس ضد قيصر والمعروفة باسم الحرب البيروسية . ويدافع عن تصرفه ازاء رسول قيصر القادم الى الاسكندرية قائلا بأنه لم يكن في كامل وعيه عندما أعرض عن سماع الأنباء التي يحملها . وعن عدم ارسال المعونات العسكرية الكافية التي كان قد وعد بها قيصر ، يقول انطونيوس أنه أهمل فقط ولم يرفض نهائيا ارسال هذه المعونات . ويتدخل كل من ليبيدوس ومايكيناس من أجل عقد الصلح بينهما ويقترح أجريبا أن يوثق هذا الصلح بزواج انطونيوس من أخت قيصر فيوافق انطونيوس دون تردد . وعندما يترك رجال الائتلاف الثلاثي المسرح - أي بيت ليبيدوس - ذاهبين لرؤية أوكتافيا ولكي يرسموا بعد ذلك خطة حربهم الوشيكة الوقوع ضد بومبي لا يبقى على المسرح سوى مايكيناس وأجريبا واينوبا ربوس . والأخير ، كما نعلم ، هو رجل انطونيوس المخلص والمقرب الذي يعلم خبايا ما يدور في الاسكندرية وما يختلج في نفس انطونيوس . وعندما ينهال عليه كل من مايكيناس وأجريبا بالأسئلة الفضولية حول كليوباترا والحياة المصرية يستغل اينوبا ربوس شغفهم الزائد فيبالغ في حديثه ويتطرق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا على ضفاف نهر كيدنوس[١٢] ويؤكد لهما أن انطونيوس لن يهجر قط كليوباترا من أجل أوكتافيا . ووظيفة هذا المشهد ، التي مهد لها من المشهد السابق ، هو تصوير مدى عمق الخلافات بين انطونيوس وقيصر وهي خلافات غير قابلة للتسوية حتى في اللحظات التي يبذل فيها كل منهما أقصى ما يستطيع من جهد لتفادي أي انشقاق في مواجهة العدو المشترك بومبي . ونخرج من هذا المشهد بعدة مؤشرات على أن اتفاقهما الحالي لا يعني سوى ترقيع في ثوب مهلهل أو ترميم في مبنى آيل

(١١) عن مدى استيعاب شكسبير للظاهرة الرومانية بصفة عامة انظر :

Paul A. Cantor, Shakespeqre's Rome: Republic and Empire (Cornell University Press, Ithaca and London 1976), Passim.

(١٢) يسمي د. لويس عوض في ترجمته لمسرحية شكسبير « انطونيوس وكليوباترا » هذا النهر خطأ كما يلي « نهر صيدنا » .

للسقوط لن يلبث طويلا حتى يتهاوى تماما في مواجهة أي رياح تأتي بها الأحداث . ويعلن اينوباربوس ما ينسجم مع تلك المؤشرات وينعي أن جمال أوكتافيا وحكمتها وتواضعها لن تستطيع الصمود أمام سلاح الاغراء الذي أشهرته كليوباترا وبه أسرت قلب ولب انطونيوس منذ اللقاء الأول وإلى الأبد ويوحي هذا كله بفشل خطة الصلح بين الغريمين والتي تقوم على فكرة الربط بينهما بصلة الرحم والمصاهرة .

ويبدأ المشهد الثالث بأن يقدم قيصر الى أخته أوكتافيا « عريسها » الجديد انطونيوس . ومع أن الأخير يعترف أمام قيصر بانغماسه في الملذات وفي أحضان كليوباترا الا أنه يعد عروسه وأخاها بالاصلاح والعدول . ثم تأتي نبوءات العراف المصري الذي يرافق انطونيوس في رحلته الى روما فتحذره بأن حظ غريمه قيصر سوف يتغلب على حظه وينصحه بالابتعاد عن قيصر ان كان يريد لروحه الحارسة (Gemius) أن تستعيد نبلها وبريقها فهي تأتي من الانزواء الى الظل ومن الانزعاج عندما تكون بالقرب من الروح الحارسة لقيصر . ويقول العراف كذلك ان هذا هو سبب الفشل الذي يلازم انطونيوس دوما في جميع السباقات الرياضية والترفيهية التي يمارسها مع قيصر . وبعد أن يخرج العراف يناجي انطونيوس نفسه ويراجع أحداث حياته التي تؤكد له صدق أقوال العراف كما أنه يعترف بأن هدفه الرئيسي من الزواج بأوكتافيا هو تحقيق السلام ويصرح بأنه ينوي العودة الى كليوباترا ويصدر أوامره الى قائده فينتديوس لكي يبدأ بالهجوم على البارثيين . ولقد وظف شكسبير هذا المشهد اذن لتصوير تمزق نفسية انطونيوس وتأرجحه بين الحفاظ على مركزه وسمعته في روما من جهة وتعلقه بحب مصر وحياة الاسكندرية مع عشيقته الساحرة من جهة أخرى . فاذا كان قد وعد منذ لحظات بالاصلاح والعدول فقد كان صادقا حين وعد ، ولكنه الآن يتراجع ويقرر العودة الى كليوباترا لأنه لا يملك القدرة على الابتعاد عنها نهائيا ، كما أنه بدأ يشك في أن الاقتراب من قيصر ليس في صالحه . نعم لقد حرص شكسبير على أن يوفر التبرير الدرامي الكافي لقرار انطونيوس المفاجيء والمناقض لما سبق أن وعد به ولكي لا يفقد بطله شيئا من اعجاب الجمهور جعله لا يطيق البقاء بالقرب من قيصر بعد أن سمع نبوءات العراف المصري التي جعلت من قيصر شخصية طاغية مسيطرة تطمس وتغمر شخصية وطموحات أنطونيوس . ولا يعني قرار انطونيوس هجران أوكتافيا تماما ولكنه يعد بصورة أو بأخرى الخطوة الأولى في هذا السبيل ونحو القطيعة النهائية بين انطونيوس وقيصر . وهكذا كان اتفاقهم مقضيا عليه بالموت ساعة ولادته وهو ما ينطبق أيضا على عقد الزواج بين انطونيوس وأوكتافيا .

وتجري أحداث المشهد الرابع في سرعة خاطفة فلا تستغرق أكثر من عشرة أبيات ، وتتدور في احدى طرقات روما وتدور حول الاستعدادات العسكرية في معسكر قيصر الذي قرر شن الحرب على بومبي . وبهذا المشهد يصور الشاعر العظيم شكسبير الهمة والكفاءة التي تميز قيصر ورجاله مما يمهد دراميا على المدى البعيد للنتيجة النهائية في المعركة الحتمية بين قيصر وانطونيوس .

ويترك شكسبير كل ذلك ويرحل بنا فجأة في المشهد الخامس الى الاسكندرية ، فنرى هناك كليوباترا وهي تلوك ذكريات أيامها الخوالي مع انطونيوس الغائب . ثم يصل رسول من روما ليخبرها بزواج هذا العشيق المأسوف على غيابه من أوكتافيا شقيقة قيصر . وهنا تفقد الملكة المصرية اتزانها ووقارها فلا يمكنها التحكم في أعصابها وتهجم على هذا الرسول بخنجرها ولكنه يتمكن من الافلات بصعوبة بالغة من بين يديها مما يعيدها الى وعيها فتأمر بارجاع هذا الرسول الذي كان قد هرب الى خارج القاعة وتحاول أن تتحقق منه من صحة هذه الأنباء التي جاء بها . ثم ترسله مرة أخرى الى روما لكي يعود اليها بوصف تفصيلي دقيق لهذه الأوكتافيا التي سطت على عشيقها . فهذا مشهد اعتراضي اذن قصد به شكسبير أن يعمق معرفتنا بكليوباترا فغيرتها الجنونية وعنفها الشرس مع الرسول ان هي الا الدلائل البينة على صدق مشاعرها تجاه انطونيوس ولا ينسى الشاعر الانجليزي أن يجعلنا نغفر لكليوباترا قسوتها تجاه الرسول البريء ، فيكفي أنها ندمت على ما فعلت وعلى أنها نزلت الى مستوى الخدم والعبيد وهي الملكة النبيلة[١٣] . ولا شك أن كليوباترا هذا المشهد تبدو شخصية مليئة بالحيوية والدفء اللذان قد يتصاعدا الى العنف والشراسة وكلها صفات يعشقها انطونيوس وتتضاءل أمامها كل فضائل أوكتافيا .

وفي لقاء بريستوم أي المشهد السادس يخبر بومبي رجال الائتلاف الثلاثي أنه لم يقاومهم ويتمرد عليهم الا بسبب تأييدهم واتباعهم للطاغية الدكتاتور السابق يوليوس قيصر . ولكنه مع ذلك يقبل عرضهم الذي يقضي بمنحه صقلية وسردينيا شريطة أن يطهر البحر المتوسط من القراصنة . وتجري الاستعدادات لعقد اتفاقية فيما بينهم بهذه الشروط ثم يشرعون في الترفيه عن أنفسهم بأن يستضيف كل منهم الآخرين على مائدته . ثم يخرجون تاركين ميناس ضابط بومبي واينو باربوس فيعلق كل منهما على ما دار بهذا الاجتماع فيظهر ميناس عدم ارتياحه لكل هذا

---

(١٣) يرى كانتور ان سلوك كليوباترا هنا يقترب من سلوك زوجة تقليدية غيور أي « ست بيت » . وهذا المشهد أقرب الى الكوميديا بما فيه من غيرة جنسية .
Cantor, op. cit., p. 161

الصلح الهش ويؤكد اينوباربوس انا وليناس أن زواج انطونيوس بأوكتافيا لن يفلح في توليد العلاقة بين هذين القطبين ـ أي انطونيوس وقيصر ـ لأن انطونيوس سيعود حتما الى كليوباترا مما سيجعل هذا الزواج نفسه سببا في انفجار الموقف من جديد وتوسيع شقة الخلاف على نحو لم يسبق له مثيل ولا يسمح بالتراجع . وهكذا يكشف هذا المشهد مدى الزيف الذي استشرى في عالم السياسة الرومانية كما أنه يعمق فهمنا للشخصيات فتصرفات بومبي وأقواله تنم عن شخصية سطحية لا تلتزم بخط ثابت أو منهاج محدد كما أنه جعجاع لا يرقى فعله الى مستوى كلامه مما يدفع قيصر للتعامل معه بالتهديد والوعيد تارة وبالرشوة والوعود تارة أخرى . ومن ثم يبدو لنا قيصر في نفس الوقت عاقلا لماحا يتصرف بروح المسئولية وقدر كبير من الكياسة ولا سيما عندما يسمح لبومبي بالاستفاضة في الحديث عن ظلاماته قائلا « خذ وقتك » (ف ٢ م ٦ ب ٢٣) . ودون أن يقاطعه بصورة مكروهة استطاع أن يستدرجه تدريجيا الى النهاية التي يريدها هو . لقد تأكدت هيمنة قيصر السياسية وتدعمت شخصيته المسيطرة على بقية الشخصيات في هذا المشهد فحتى انطونيوس بشهرته العسكرية الضخمة يتضاءل الى جانب عبقرية قيصر في ادارة الأمور . فيأتي هذا المشهد اذن تصديقا لنبوءات العراف في المشهد الثالث أن انطونيوس في المشهد الحالي ينزوي الى الظل أمام شمس قيصر الساطعة ويبدو الأحمق الأخرق في مقابل الذكاء وحسن التصرف الظاهرين في تصرفات وكلمات قيصر . يكفي فقط أن نتصور ملامح الارتباك والخجل التي علت وجه انطونيوس عندما ذكرت حادثة سطوه بالقوة ودون وجه حق على منزل والد سكستوس بومبي . زد على ذلك معاناة الأخير لانطونيوس على أنه لم يقابل بالعرفان كرم الضيافة التي لاقتها أم انطونيوس من قبل سكستوس بومبي . لقد كادت هاتان الحادثتان أن تحطما مفاوضات الصلح الدائرة كما أنها بلا شك قد اقتلعت جزءا من تعاطفنا مع انطونيوس ورجحتا كفة قيصر . ومن الواضح أن ليبدوس قد فقد كل أهمية أو ثقل في عالم السياسة الرومانية فهذا ما نخرج به من المشهد الحالي . أما ميناس واينوباربوس فيقومان في هذا المشهد بدور أقرب ما يكون الى دور الجوقة في التراجيديا الاغريقية أنهما يعلقان على الأحداث الجارية لصالح جمهور المتفرجين الذي يطلع من خلالهما على بواطن وخفايا اجتماع القواد ويدرك أن بومبي قد وقع في الفخ وأن زواج انطونيوس بأوكتافيا ليس الا مجرد مناورة سياسية ستنتهي لا محالة بالفشل . ويبدو اينوباربوس في هذا المشهد واثقا كل الثقة من صدق تنبؤاته فهو هنا يمثل دور « الشاهد الثالث » والذي يقرأ ما بين السطور ويلم بخفايا الأمور ويعرف أكثر من سيده انطونيوس مغبة التورط في اتفاقات هشة مخادعة . وبعبارة أخرى يستغل شكسبير هذه الشخصية ليظهر قصور الفهم أو خطأ التقدير التراجيدي الذي وقع فيه انطونيوس ومن ثم فان اينوباربوس في هذا المشهد يمهد دراميا لمصير انطونيوس المحتوم ونهاية المسرحية ككل .

ويقيم بومبي في المشهد السابع وليمة لحافلة لرجال الائتلاف الثلاثي على ظهر سفينته وهنا نرى انطونيوس يتفكه على ترنح ليبدوس المخمور وميناس يجذب سيده بومبي جانبا ليغويه ويعرض عليه خدمة نادرة . وهي ألا يستغل فرصة اجتماع الأقطاب ليقطع منهم الرقاب ويصبح بومبي سيد العالم كله في لحظات وبلا منازع . فيجيبه بومبي أنه كان سيسعد بذلك ويسر سرورا عظيما لو أنه قد فعل ما يعرض مسبقا ودون علمه أما الآن فان الشرف وتمسكه بأهدابه يحول بينه وبين القبول بأيات هذه الفعلة الدنيئة . وبعد ذلك وفي خطوة يقرر ميناس صاحب هذا العرض اعتزال خدمة سيده بومبي . واذا عدنا الى ليبدوس المخمور وجدناه في غيبوبة السكر مما يدفع قيصر الى الانصراف أما انطونيوس فيقرر البقاء لمواصلة الشراب مع بومبي على الشاطئ » . وبرغم المسحة الكوميدية التي تغلب على هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الخمر وتعلو أصوات السكارى في ضجيج وهزر الا أنه يؤدي دورا دراميا هاما في تطوير الأحداث التراجيدية[١٥] . انه يأتي بمثابة تعليق ساخر على عبارة ميناس في المشهد السابق أي قوله « ان وجوه كل الرجال صادقة » (ف ٢ م ٦ ب ٩٧) فمن هذا المشهد الذي بين أيدينا يتضح أن الحقيقة منافية تماما لهذا الاعتقاد اذ لا يثق أحد من الحاضرين في الآخر وكلهم رجال . وتبلغ السخرية الشكسبيرية مداها عندما يكون ميناس ـ صاحب هذا القول ـ هو الذي يعرض على بومبي خطة اغتيال جميع الزعماء ليجعل سيده امبراطور الدنيا كلها أو كما يقول « جوليتو الأرض » (ف ٢ م ٧ ب ٦٣) . اذا أخذناها بما قاله الاغريق « الحقيقة في الخمر » فان هذا المشهد الماجن يظهر لنا جميع رجالات السياسة الرومانية على طبيعتهم الحقيقية . فلا يقل تأرجح عقولهم وترنح رؤوسهم بكأس الخمر عن تذبذب السفينة التي أقاموا عليها وليمتهم والتي ترمز ـ كما نرى ـ الى تخبط سفينة السياسة الرومانية وسط الأمواج المتلاطمة . يصف الخادم الأول أقطاب روما على ظهر هذه السفينة في مطلع المشهد قائلا « . . . قد ثمل بعضهم واضطرب خطوهم فلو أن نفحة من النسيم هبت لألقت بهم أرضا » (ف ٢ م ٧ ب ١ ـ ٢) . لكن قيصر في هذا المشهد هو أقل الرجال

(١٥) يرى كانتور ان المسرحية حافلة بالاشارات التي تجمع بين الأكل والجنس فكليوباترا هي « قطعة . . . » (morsel ف ١ م ٥ ب ٣١ و ف ٣ م ١٣ ب ١١٦) وهي « طبق » (dish ف ٢ م ٦ ب ١٢٦ ، ف ٥ م ٢ ب ٢٧٤) . ومأدبة بومبي التي تقام على الأرض الايطالية ويشارك فيها القواد الرومانيون وخدمهم اي رجال الائتلاف الثلاثي وسكستوس بومبي هذه المأدبة مفعمة بأساليب الترف واللهو حتى ان بعض النقاد يعتبرونها « مأدبة مصرية » لا رومانية . ولكننا في الحقيقة يمكن أن نقول ان هذه المأدبة تساهم في رسم صورة « روما الامبراطورية » التي اقتربت كثيرا من ترف الشرق . ومن ثم فان اقتصارنا على فكرة المقابلة بين مصر وروما كتفسير لمسرحية شكسبير سيؤدي حتما الى سوء الفهم لأن هناك مقابلة اخرى بين روما الجمهورية (والمتمثلة في « كوريولانوس ») وروما الامبراطورية (في « انطوني وكليوباترا ») .

Cantor, op. cit., pp. 23 — 25.

جميعا سكرا وعربدة تماما كما أن ليبدوس هو أكثرهم انغماسا في الشراب . وهذا ما يوحي بما سيحدث فعلا فليبدوس سيكون أول المختفين من عالم السياسة الرومانية أما قيصر فسينعقد له النصر في النهاية .

وينتقل بنا المشهد الأول من الفصل الثالث الى سهول سوريا حيث انتقم فينتديوس قائد قوات انطونيوس للهزيمة النكراء التي كان قد لقيها القائد الروماني ماركوس كراسوس في كرهاي (Charrhae)عام ٥٣ ق . م ولقد رفض فينتديوس اقتراح معاونه بوليوس بمواصلة الزحف خلف فلول البارثيين المهزومين بحجة الخوف من أن يثير نجاحه غير العادي غيرة انطونيوس وحقده . ولم يرهق نفسه أكثر من اللازم لما كانت انتصاراته ستنسب بطبيعة الحال الى انطونيوس قائده الأعلى ؟ فهذا المشهد اذن يظهر ما بطن في عالم السياسة الرومانية من زيف وتفسخ في العلاقة بين الجنود والقواد . وجدير بالذكر أن امتداد الأحداث الى خارج نطاق الاسكندرية وروما انما يعكس سمة من سمات الحياة الامبراطورية حيث أصبح أي حدث في أي مكان من ممتلكات الامبراطورية الرومانية ـ أو في روما بالذات ـ يؤثر في مجرى الأحداث بالامبراطورية كلها .

على أية حال فاننا نعود في المشهد الثاني مرة أخرى الى روما والى منزل قيصر بصفة خاصة اذ يدور حديث بين اينو باربوس واجريبا نعلم منه أن انطونيوس عندما غادر روما مصطحبا زوجته الجديدة أوكتافيا قد خلق جوا من الكآبة . لأن بكاء أوكتافيا ساعة الرحيل أثار أشجان قيصر فاعتلت ملامح وجهه سحابة الحزن ونعلم من حديثهما أيضا أن ليبدوس يلازم فراش المرض مما يذكرنا باللحظات الأخيرة التي شاهدناه فيها ولم نره بعدها وكان عندئذ مخمورا فاقد الوعي . وحتى الآن لا يعفيه المتحدثان من الانتقاد الساخر والتندر بنفاقه ومداهنته . ويحث قيصر صهره انطونيوس أن يحافظ على العهد الذي وثقاه برباط الزواج وأن يبذل قصارى جهده من أجل رعاية أوكتافيا . ويعلن انطونيوس تقديره لقيصر ويطلب منه أن يبدد مثل هذه المخاوف التي لا أساس لها . ومن الملاحظ أن الحديث من المخاوف بالاضافة الى جو الكآبة السائد في المشهد ككل ينذر بعواقب وخيمة رغم محاولة أنطونيوس أن يشيع نغمة التفاؤل . فمن الجلي الذي لا يحتاج الى ايضاح أن قيصر لا يثق في أنطونيوس ولا يطمئن الى وعوده المبذولة ويكاد ينذره أن هو أساء معاملة أوكتافيا . ومن ثم يتوقع المشاهد أن الكارثة ستقع لا محالة لأن انطونيوس لن يحسن معاملة أوكتافيا فهو عائد عاجلا أم آجلا الى كليوباترا لأن قلبه في حوزتها . ويعلم المشاهد أيضا أن انطونيوس لا يحب أوكتافيا ولم يتزوجها الا لدوافع سياسية محضة . فهذا الزواج اذن كما يتوقع المشاهد لن يمنع وقوع الكارثة وانما يؤجلها فقط وعندئذ سيزداد الطين بلة . واذا كان انطونيوس قد أعلن من قبل انه حتما سيعود الى مصر وهرما ترقد صنانه في تنبؤات رجمه المخلص اينوباربوس بفشل زوجته الجديدة فانه يبدو منطقيا تماما أن نثير التساؤل التالي : هل كان انطونيوس يخادع نفسه وقيصر ؟ بالطبع لا . . . هذه هي الاجابة المنطقية أيضا والا تحطمت شخصية أنطونيوس البطل المأساوي وليس شكسبير هو الذي يقع في مثل هذا الخطأ . كل ما هنالك أنه يهدف الى تصوير انطونيوس متأرجحا متذبذبا ويتعمد أن يظهره متورطا في المعاناة والمأساة بسبب ذلك . وبعبارة أخرى فان انطونيوس شكسبير عندما أقدم على الزواج من أوكتافيا ظن أنه قادر على هجران كليوباترا وبعد أن تم الزواج تبين له عكس ذلك أي أنه من المستحيل الا يعود اليها فاتخذ قراره بالعودة . هذا هو انطونيوس شكسبير طفل تتقاذفه الأهواء وسنعود الى دراسة شخصيته بالتفصيل في الوقت المناسب .

وقبل أن نصل مع انطونيوس وأوكتافيا الى أثينا ينتقل بنا شكسبير مباشرة الى الشاطىء الجنوبي للبحر المتوسط الى الاسكندرية . حيث عاد في المشهد الثالث رسول كليوباترا بالأنباء من روما . فنجد أن هذا الرسول ـ الذي عاقبته كليوباترا سابقا عندما حمل أنباء سيئة ـ قد وعى الدرس جيدا لأنه هذه المرة يعود للملكة بأنباء ملفقة فيعطي وصفا كاذبا لأوكتافيا فيصورها دميمة المنظر قبيحة الصوت والهيئة . وهو بذلك يعطي كليوباترا ما تشتهي من أنباء مختلقة وتتدخل شارميان بالعون اللازم لهذا الرسول عن طريق اطراء الملكة وبث النشوة في قلبها المتهالك . ومن الواضح أن الشاعر قصد بهذا المشهد الا تغيب كليوباترا عن أنظار وأذهان المشاهدين الذين ربما افتقدوها في المشاهد السابقة لانشغالهم عنها بالأمور الرومانية . وهكذا يمهد شكسبير تمهيدا كافيا لعودة انطونيوس النهائية الى الاسكندرية . ومع أن غيرة كليوباترا الشديدة على انطونيوس قد تثير شيئا من الانتقاد والمؤاخذة ضدها الا أنها في نفس الوقت وعلى المدى البعيد تزيد من تعاطفنا معها بعد أن نتأكد من خضوعها التام للحب وصدق أحاسيسها تجاه الحبوب انطونيوس الذي لم تعد تطيق فراقه .

وها نحن في المشهد الرابع قد وصلنا الى أثينا حيث يقيم انطونيوس مع زوجته اوكتافيا فهو يشكو من أن قيصر قد أهانه بشتى الطرق اذ دخل الحرب ضد بومبي من جهة ونشر وصية أنطونيوس من جهة أخرى فأساء الى سمعته . والمعروف تاريخيا وفي رواية بلوتارخوس أن قيصر نشر وصية انطونيوس بعد أن استولى عليها عنوة من عذارى فيستا . ولكن أنطونيوس يقول في نص شكسبير أن قيصر ـ كما جاء في ترجمة د . لويس عوض ـ كتب وصيته وقرأها على الملأ وهي بالانجليزية كما يلي :

mads his will and read it

ويرد في طبعة آردن Arden ان النص هنا مرتبك ، ولكننا نرى ان هذه الفقرة لم تلق فهما كاملا من القائم على تحقيق النص والترجمه . فهي تعني ان قيصرا بعد أن استولى على وصية انطونيوس بالقوة حرف وزيف فيها كما شاء وبلغ التحريف والتزييف الى حد أن النص الذي نشره قيصر لوصية انطونيوس يمكن ان يكون اي شيء سوى النص الأصلي اي انه « نص قيصري » من صنع قيصر نفسه . هذا ما يريد ان يقوله انطونيوس وشكسبير في السياق باستخدام لفظة (his) . والآن نعود الى الزوجين انطونيوس واكتافيا في اثينا اذ بدأت الاتهامات المتبادله بين انطونيوس وقيصر تسمم حياتها الزوجية فتمزقت نفس او كتافيا في صراع داخلي بين حبها لأخيها واخلاصها لزوجها وقررت السفر الى روما للتوسط بينهما بالرغم من انها قد سمعت قرار زوجها باعلان الحرب . والمشهد يؤكد لنا لا يدع مجالا للشك عدم جدوى مساعي اوكتافيا فهي اخلصت في الحب لزوجها لن تفلح في رأب الصدع بينه وبين أخيها .

وما زلنا على اية حال في اثينا ابان المشهد الخامس حيث نعلم من الحديث الدائر في منزل انطونيوس بين ايروس وانيوباربوس أن قيصرا وليبدوس قد دخلا الحرب فعلا ضد بومبي الذي وقع قتيلا في النهاية وان قيصرا قد القى القبض على شريكه الضعيف في الائتلاف الثلاثي ليبدوس والقاه في غياهب السجون . ويقول انيوباربوس ـ الذي يلعب في كثير من الأحيان دور المعرفة كما سنرى ـ ان هذه الاحداث تمهد للمواجهة النهائية بين قيصر وانطونيوس حول سيادة العالم . وبالفعل يستعد اسطول انطونيوس للابحار في حمله ضد قيصر . ويرى بعض النقاد في هذا المشهد زيادة لا تضيف جديدا الى المعطيات السابقة . وبعبارة اخرى يقولون ان هذا المشهد لا يساهم في تطوير الحدث الدرامي . ولكننا نعتقد ان اهمية هذا المشهد الدرامية لا تتضح الا اذا وضعنا في الاعتبار ان انطونيوس على وشك ان يهجر اوكتافيا ، وهو ما قد يثير لدى المشاهدين شعورا بعدم الارتياح ونفورا من سلوك انطونيوس . وهذا ما لا يريده المؤلف . ومن ثم فانه بهذا المشهد الذي بين ايدينا يبرر سلوكه ، مقدما بهذه الاحداث المتلاحقة والمؤثرة سلبا على العلاقة بين انطونيوس وقيصر . فهذا المشهد اذن يسجل على قيصر اخطاء كثيرة يمكن فيما بعد ان تحمل مسئولية تحطيم اواصر الصداقة والقربى بينه وبين انطونيوس . وترتيبا على ذلك فان هجران انطونيوس لاوكتافيا المرتقب لن يكون بلا مقدمات كما انه لن يبدو السبب الحقيقي او الرئيسي لاندلاع الحرب بين انطونيوس وقيصر ولكنه فقط الذريعة التي يطلقها قيصر منفذا خططا سياسية وعسكرية سبق له ان وضعها في سبيل تحقيق اهدافه في السيطرة على حكم العالم .

وتدور احداث المشهد السادس في روما حيث يخبر قيصر اتباعه بأن انطونيوس قد عاد الى مصر وانه قد اهدى بعض الولايات الرومانية الى كليوباترا وابنائها . ويعلن قيصر استنكاره للتنازل عن نصف املاكه كما يطلب انطونيوس اذا قام الاخير بخطوة مماثلة . وعندما تصل اوكتافيا الى روما ـ دون ان يصحبها موكب ابوسيفها ارسوله ـ قادمة من اثينا بهدف التوسط بين زوجها واخيها تفاجأ بنبأ عودة زوجها الى عشيقته كليوباترا . وينصحها قيصر بالصبر قائلا بأن القدر والضرورة هما اللذان املا هذا المصير . ولقد بذل شكسبير قصارى جهده لكي يصور عودة انطونيوس الى كليوباترا كنتيجة ترتبت على نقض قيصر لجميع الاتفاقات المعقودة بين اعضاء الائتلاف الثلاثي ، وانفراده المتعمد لاخذ رأي انطونيوس بشأن الأمور الخاصة بهذا الائتلاف والسياسة العامة الرومانية . ومن الملاحظ في هذا المشهد ـ بل وفي المسرحية ككل ـ أننا نطلع على أنباء وآراء كل طرف اثناء معايشتنا ومشاهدتنا للطرف الآخر ، فنحن نعرف اخبار كليوباترا وانطونيوس بالاسكندرية بينما نكون في روما ونلم بالكثير من احوال روما وتحركات قيصر ونحن نستمع للمقيمين بأثينا او الاسكندرية اي كليوباترا وانطونيوس واعوانها .

وقد اقتربت الآن الساعات الحاسمة والا فلماذا ينتقل بنا شكسبير في المشهد السابع الى معسكر انطونيوس في اكتيوم الذي يواجه معسكر قيصر . وهناك تبرز حقيقتان هامتان الاولى تتمثل في اعتراض انيوباربوس على تواجد كليوباترا في ميدان الحرب على أساس ان حضورها سيشغل انطونيوس عن المعركة لانه سيضيع الجزء الكبير من وقته ، والشيء الكثير من اهتمامه وتركيزه . اما الحقيقة الثانية فهي ان انطونيوس يأخذ برأي كليوباترا فيجعل المعركة الفاصلة بينه وبين غريمه معركة بحرية لا برية على عكس ما أشار به قائده العسكري كانيديوس وزميله المخلص انيوباربوس ويحارب آخر من جنوده القدامى . وهكذا يخلق شكسبير في معسكر انطونيوس جوا من التشاؤم الناجم عن الخلافات التي دبت بين اقطاب هذا المعسكر فكليوباترا تتشاجر مع انيوباربوس وتؤنب انطونيوس على اهماله وتكاسله في مقابل يقظة وهمة قيصر . ويبدو هناك انقسام خطير في الرأي حول مسألة جوهرية في الظروف الراهنة وهي استراتيجية الحرب نفسها فرجال انطونيوس متذمرون ويظنون انه قد خضع لرأي امرأة في أمر هو بالدرجة الاولى عسكري بحت لا رأي فيه الا للرجال والقواد . وتتضح صورة هذه الانشقاقات على نحو افضل لو القينا نظرة على الجانب الآخر حيث استطاع قيصر أن يخدع جواسيس انطونيوس واذ يعبر البحر الابيض ويستولي على توريني . ولا يخفى على احد ان مقارنة سير الامور في كلا المعسكرين تعد مؤشرا دراميا يبشر بهزيمة انطونيوس وانتصار قيصر في المعركة الفاصلة التي ستقع توا . ثم فلم يعد امام نشوب المعركة سوى المشهد الثامن بأبياته الست والمشهد التاسع بأبياته الاربع . وهما مشهدان ينقلان بنا من معسكر انطونيوس الى

معسكر قيصر لكى تسمع القائدين وهما يصدران اوامر الحرب . وتشى سرعة توالى احداث هذين المشهدين بالاثارة والعجلة وهما دوما من لوازم الحرب .

وفى بداية المشهد العاشر يدخل اينوباربوس مرتاعا ومفتاظا ليصف هروب او انسحاب اسطول كليوباترا . ثم يأتى سكاروس وقد جن جنونه بسبب خيانة كليوباترا فيخبرنا بان انطونيوس قد فر وراءها . ثم يعلن كانيديوس ان ستة ملوك قد فروا وراء انطونيوس واستسلموا وانه هو ايضا ينوى الاستسلام بقواته . ومع ان اينوباربوس يعتقد بان كل شىء قد انتهى فهو يصر على البقاء الى جانب انطونيوس . ومن الطبيعى ان لا يتوقع احد مشاهدة المعركة البحرية نفسها او جزء منها على المسرح فذلك امر مستحيل فنيا ، ولكن الشاعر استطاع ان ينقل لنا صورة دقيقة ومجسدة لهذه المعركة ونتائجها وذلك عن طريق افراد يدخلون الواحد تلو الآخر فى حالة ذعر ويأس مما يعكس حالة الهلع والفزع بل التفسخ والانهيار فى صفوف جيش واسطول انطونيوس .

ونصل فى المشهد الحادى عشر الى الاسكندرية ويصحبنا الاسد الجريح فارس الحب المهزوم فنجده فى حالة يأس تام حيث يحتقر نفسه احتقارا شديدا . ويأمر تابعيه بأن يقتسموا أمواله وان يسلموا انفسهم الى غريمه قيصر ويعدهم بان يرسل الرسائل الى اصدقائه ومناصريه فى روما لكى يتولونهم بالرعاية . ويشير من طرف خفى الى انه قد قرر الانتحار ثم تأتى كليوباترا خائفة مذعورة وتقف امامه فى وجل تطلب العفو والرحمة . ويتعذب انطونيوس أشد العذاب تحت وطأة الفكرة بأنه هزم على يد قيصر الذى يصغره قوة وقدرة وسنا . ويتذكر امجاده السابقة بحسرة بالغة لانها قد ضاعت والى الابد بعد هذه الهزيمة النكراء . وهكذا تذكرنا صورة انطونيوس فى هذا المشهد بمشهد مماثل فى مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس اذ كانت ديانيرا قد حطمت زوجها هرقل بطريق الخطأ ودون قصد فعاد الى منزله محمولا على الاكتاف بين الموت والحياة يبكى وهو بطل الابطال لفقدان القوة الخارقة والامجاد السابقة على أية حال يعاتب انطونيوس كليوباترا ثم يعفو عنها فى النهاية ويدعو الى اقامة الوليمة قائلا انه يحتقر « الحظ » . وتعد هزيمة انطونيوس نقطة التحول المحرز به فى المسرحية ولكن الملاحظ هو ان عيوب انطونيوس واخطاءه تبدو واضحة بارزة فى الاجزاء الاولى للمسرحية وقبل وقوع التحول فى « حظه » بعبارة اخرى نجد انطونيوس نجما لامعا وسط نقائص واخطاء لا تقل لمعانا . اما الآن وقد هزم هزيمة نكراء وهوى الى الحضيض مع حظه فلا ساعده آلة الدمار وانطفأ وسقطت فضائله وعلت به شائبة وسط هذا الحطام . فهو يشغل نفسه ويلوم أسوأ حالاته برفاهية انباعه المخلصين ويعفو عن كليوباترا وعن سبب نكبته . ومن المقطوع به انه بذلك العطوبيس الى نفسه لانه يعمق هوة انهياره وتدهور حاله ولكنه فى نفس الوقت يفوز بمزيد من حب المشاهدين وتعاطفهم معه .

وفى المشهد الثانى عشر تدور الاحداث بالقرب من الاسكندرية حيث يرفض قيصر مطالب انطونيوس بالسماح له ان يعيش فى مصر أو أثينا كمواطن عادى . وهى المطالب التى حملها رسول انطونيوس ناظر احدى المدارس المصرية الذى لم يجد القائد المهزوم حوله من يرسله غيره ثم نجد قيصرا يستجيب لمطالب كليوباترا فى ان يحكم ابناؤها مصر من بعدها ولكنه يشترط لتحقيق ذلك ان تقوم بطرد او قتل انطونيوس وهذا اسفين خبيث يحاول قيصر بدقة أن يوقع بين العاشقين ويفتك بحبهما ولكن قيصرا بذلك هيأ لنا ان نشاهد اختبارا عمليا لمشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس ويزيد قيصر من مساعيه الخبيثة بارسال ثيدياس الى الاسكندرية لتحقيق هدفين اولهما بذل اية وعود باسمه يكون من شأنها ان يكسب كليوباترا ويبعدها عن انطونيوس والثانى التجسس على انطونيوس ونقل صورة واقعية عن كيفية مواجهته لهزيمة الكبيرة . وجدير بالذكر ان دسيسة قيصر بين العاشقين عن طريق تقديم الرشاوى لكليوباترا على حساب انطونيوس تقوم على اساس اعتقاد قيصر بانه يمكن شراء اية امرأة . فاذا اضفنا الى هذا الاعتقاد اهتمامه الدؤوب بالتنكيل بخصمه المهزوم لخرجنا بصورة عن شخصية قيصر أبعد ما تكون عن نيل التعاطف او التأييد من جانبنا ، فأين هو من انطونيوس الفارس الكريم والقائد المعطاء حتى بعد هزيمته النكراء ؟

وعندما جاء رد قيصر الى انطونيوس راح الاخير فى المشهد الثالث عشر يرد برسالة يدعو فيها قيصر الى مبارزة فردية لحسم الحرب بينهما . وفى هذا المشهد يناجى اينوباربوس نفسه فيقول انه لمن الحمق ان يظل المرء وفيا لمن يتصرف بمثل هذا الطيش اى لانطونيوس . ثم يصل ثيدياس رسول قيصر الذى يصرح لكليوباترا فى محاولة للدس بينها وبين انطونيوس أن قيصرا على علم بان علاقتها مع انطونيوس مفروضة عليها وليست من وحى ارادتها القلبية . وعندما يسمع اينوباربوس تصديق كليوباترا على مثل هذا الكلام يسرع على الفور لكى يحضر انطونيوس حتى يسمع بأذنيه ويرى بعينيه وبالفعل عندما يصل انطونيوس يرى ثيدياس وهو يقبل يد كليوباترا الممدودة اليه وفى التقبيل وجد انطونيوس الدليل على الرضى والقبول المتبادلين . ولذا امر انطونيوس بجلد ثيدياس قبل ان يعود الى سيده قيصر ثم ينهال على كليوباترا مؤنبا ولكنها تنجح فى معالجة الموقف باظهار مدى حبها له ويتم التصالح بينهما . ويقرر انطونيوس الدخول فى معركة اخرى مع قيصر وذلك بعد ان يمضى ليلة ماجنة وصاخبة . أما اينوباربوس فيقرر اعتزال خدمة انطونيوس واللجوء الى الطرف الآخر وجدير بالذكر أن وحشية انطونيوس مع ثيدياس فى هذا

المشهد تذكرنا بقسوة كليوباترا مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من اوكتافيا في المشهد الخامس من الفصل الثاني . والاكثر من ذلك ان المشهدين متوازيان شكلا ومضمونا . اذ يبدأن بداية هادئة تتصاعد بسرعة الى ذروة انفعالية تنتهي نهاية هادئة مع نوع من التشويق حول نهاية الاحداث . فكما أن غيرة كليوباترا قد استثيرت بسبب حبها لانطونيوس في المشهد الاول فان انفعال انطونيوس في المشهد الثاني ناجم ايضا عن حبه لكليوباترا التي ظن انها خدعته . وبينما نجد العنف في كلتا الحالتين لان الضحية - الرسول القادم من احدهما الى الآخر - شخص بريء ، الا أننا نستطيع بسهولة ان نتغاضى الطرف عن هذا العنف او نتناساه اذا ادركنا ان الباعث الاوحد هو الحب والغيرة ويهدف التقابل الواضح بين المشهدين موضع الحديث الى تصوير حب كل من العاشقين للآخر بل ومدى تقاربهما في الطباع . ونحن الآن نتطلع . الى معرفة الدوافع التي جعلت كليوباترا تظهر الود نحو ثيدياس . ويشكل هذا الموقف في الواقع سؤالا طرحه شكسبير نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا . فهل هو الحنق والقلق من قيصر ثم هو الدهاء السياسي ام هي طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا هو الدهاء السياسي ام هي طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام للمجاملة النسائية ؟ .

وفي المشهد الاول من الفصل الرابع يحيط قيصر اتباعه علما بما حدث لرسوله ثيدياس ثم يضحك قيصر بملء فيه ساخرا من تحدي انطونيوس ويعلن ان لقاء غد سيكون المعركة الفاصلة والختامية . ويجسد ثبات قيصر وبروده امام كل تلك التطورات مدى سيطرته على الموقف وكيف لا وهو المنتصر ؟ . المهم ان ذلك يدل على النقيض تماما من اضطراب وجنون انطونيوس المهزوم والذي يصفه قيصر (بيت ٤) بأنه « العجوز المتوحش » او « الوحش الهرم » ، وهو نعت يضيف الى رصيد انطونيوس الكثير من التعاطف على حساب قيصر . ويتأكد رأينا هذا على نحو افضل لو اننا قارنا بين معاملة القطبين المتحاربين للاعوان والاتباع . ها هو قيصر يصف الولائم التي يأمر باقامتها لجنوده بأنها اسراف « waste » يستحقونه بما بذلوا من جهود وبما قاموا به من اعمال جلبت فيضا من الثروات (بيت ١٥ - ١٦) . ولكننا في المشهد الثاني وعندما نستمع مع انطونيوس نبأ رفض قيصر للدخول في المبارزة الفردية كما عرض انطونيوس فاننا نرى الاخير وهو يودع خدمه قائلا لهم ان هذه الليلة ربما تكون الاخيرة لهم في خدمته . فيشير اينوباربوس الى ان هذا الحديث الوجداني قد أسال الدموع من مآقي جميع الاتباع والاعوان مما يدفع انطونيوس الى محاولة الايحاء بالآمال العريضة في الانتصار . ويذهب انطونيوس لتناول العشاء مع كليوباترا . ولا شك ان شكسبير يهدف بهذا المشهد الى ان يزيد من تعاطف المشاهدين مع بطله انطونيوس الذي يفقد رجاله واتباعه في خدمته .

وبالقرب من قصر كليوباترا وفي المشهد الثالث يسمع حراس انطونيوس ليلا موسيقى غامضة تنطلق في الهواء منبعثة من باطن الارض . ويفسرون ذلك بان حامي حمى انطونيوس البطل هرقل يهجره بتبادل هذه النغمات . وهكذا يشيع المؤلف جوا من القلق والعصبية والتشاؤم عشية دخول معركة الاسكندرية الختامية ذلك ان هذه الموسيقى الخفية هي أصوات النذير بهزيمة انطونيوس . ولعل ارتباط هذه الموسيقى بالارض والهواء في آن واحد يتصل بفكرة الموسيقى السماوية او الكونية السائدة لدى كتاب عصر النهضة . كما أنه متصل بفكرة العناصر ويمهد درامياً لموت انطونيوس المجيد لان جسده سيدفن في باطن الارض اما روحه فستصعد الى سماء الخلود .

هذا ما يجري خارج قصر كليوباترا اما بالداخل - المشهد الرابع - فنجد انطونيوس منتشيا فرحا بقرب المعركة وبزهوا ببطولات يحلم بتحقيقها هذه المرة . وتساعده كليوباترا - وكذلك خادمه ايروس - في ارتداء عدة الحرب . يودع انطونيوس كليوباترا وداع الجندي الذاهب الى ميدان القتال . وبعد ان يغادر القصر يتركنا مع كليوباترا فنسمع منها حديثا مليئا بالمخاوف من ان تصيب الحبيب هزيمة اخرى . ويعطي هذا المشهد الذي اخترعه شكسبير اختراعا . لمحة خاطفة وهامة عن صفات انطونيوس البطولية كقائد عسكري . وترجع اهمية هذه اللمحة الى ان نشوة انطونيوس وثقته بالنصر ستبعث الحماس في دماء جنوده . كما ان هذا المشهد يجسد لنا بصورة ملموسة صفات انطونيوس كمقاتل مقدام وهي صفات سمعنا عنها الكثير طوال الاجزاء الاولى للمسرحية ولكننا لم نلمسها قط كحقيقة واقعة ولو مرة واحدة حتى الآن . والجدير بالذكر ايضا ان هدوء كليوباترا وهي تعين انطونيوس على ارتداء زي الحرب يعكس الثبات والرسوخ في شخصية هذه الملكة في مقابل تلعثم وارتباك ايروس .

وفي المشهد الخامس يلتقي انطونيوس مع الجندي الذي كان قد حذره سابقا من الدخول في معركة بحرية في اكتيوم . فيعترف انطونيوس - كعادته - بالخطأ ويخبره الجندي عندئذ بأن اينوباربوس قد فر الى معسكر قيصر . ويأمر انطونيوس ايروس بأن يرسل كلمة وداع ولهجة رقيقة الى اينوباربوس على ان ترد اليه جميع الاموال التي تركها . وهكذا يزداد تعاطفنا مع انطونيوس الذي هجره صفيه وخليله واكبر اعوانه وهو هجران أدمي ملموس أعقب الهجران الاخفى او الرمزي الذي قام به هرقل وسط أصداء الموسيقى الخفية في المشهد السابق . وكما ان انطونيوس يكسب ارضا جديدة من العظمة والنبل عندما يعترف للجندي البسيط بأنه اخطأ في اكتيوم فانه ايضا يؤكد نبله عندما لا يعتب على اينوباربوس او ينقم

عليه تخريبه وانما يتفقد نفسه وحظه الذى افسد اشرف الرجال . واهم من ذلك كله ان هذا المشهد قد نجح فى تدمير وتبديد جو البهجة الذى ساد فى المشهد السابق توطئة لم سيحدث فى النهاية .

اما فى معسكر قيصر بالاسكندرية ـ المشهد السادس ـ فان الجنود يتلقون اوامر القائد بأن يعملوا على أسر انطونيوس حيا . ثم يخرج الجميع ويظهر اينوباربوس وحده على خشبة المسرح فيعبر عن ندمه العميق لانه خان سيده انطونيوس وهو الشعور الذى زاد عمقا بعد ان وصلت امواله التى كان قد خلفها وراءه عند الهرب فقرر انطونيوس ارسالها فى اثره . وهنا يقرر اينوباربوس الانتحار ويبحث عن حفرة ليقبر نفسه فيها . وبهذه الطريقة يزداد اعجابنا وتعاطفنا مع انطونيوس الذى يصفه اينوباربوس بانه « منبع للكرم » (بيت ٣١) أما جنود قيصر فيصفون انطونيوس بانه « جوبتر » .

ونجد انفسنا فى المشهد السابع ميدان المعركة نفسه حيث يحرز جيش انطونيوس نصرا نسبيا على جيش قيصر الذى يتراجع القهقرى . وهذا النصر الذى يأتى على خلاف كل التوقعات يجسد شهرة انطونيوس العسكرية ويجعلنا نلمسها على الطبيعة كحقيقة واقعة كما انه يشد انتباهنا لترقب النتيجة النهائية بعد ان استيقظ الامل فينا من جديد بأن ينتصر انطونيوس .

وفى المشهد الثامن يعود انطونيوس مع رفاقه من المعركة منتصرين فرحين بما أنجزوا من مهام مثالية . ومع ان نشوة انطونيوس بهذا النصر كانت فى أعلى درجاتها الا انها لم تنسه أن يثنى على شجاعة جنوده وقاداتهم فى خدمته حيث كان كل واحد منهم بمثابة « هيكتور » (بيت ٧) يدافع عن مدينته المحاصرة ببسالة نادرة . وتحييهم كليوباترا وتنفخ الأبواق وتدق الطبول وترتفع صيحات النصر . وهنا نتذكر اسلوب سوفوكليس الذى تعود أن يقدم الكوارث والمصائب التراجيدية الكبرى فى مسرحياته بأغنية للكورس غاية فى النشوة والصخب ويعكس بذلك عدم وضوح الرؤية الآدمية وقصور الادراك البشرى عن فهم خبايا الامور وبواطن الناس والاحداث الجارية . كما ان مثل هذه الاغنية للكورس فى مسرحيات سوفوكليس تعد وسيلة من ضمن وسائل اخرى كثيرة يستخدمها الشاعر لخلق جو من السخرية التراجيدية التى تميز بها وهى سخرية تنبع من التناقض بين ما يدركه الانسان وحقيقة الأمور . وهى وسيلة ايضا يهدف بها الشاعر الاغريقى الى تعميق الاثر الذى سيحدثه سقوط البطل التراجيدى بعد بضع لحظات من النشوة والفرح . وتلك هى كذلك الوظيفة التراجيدية التى يؤديها المشهد الذى بين ايدينا فى مسرحية شكسبير .

ثم ننتقل فى المشهد التاسع الى معسكر قيصر حيث تصل الى اسماع ثلاثة من حراسه صوت اينوباربوس يناجى نفسه فيقتربون منه دون ان يشعر بوجودهم . فاذا به يؤنب نفسه أعنف التأنيب وأقساه ، ويشتد عليه وخز الضمير وشعور الندم على عدم ولائه لسيده فيسقط ميتا وينقل الحراس جثمانه الى مقرهم . وجدير بالتنويه ان موت اينوباربوس بهذه الطريقة وفى هذه المرحلة من تطور الاحداث يشكل ذروة التصاعد العاطفى فى المسرحية ككل . انه الجندى المحنك والرجل العاقل الرزين الذى يموت محطما بسبب حزنه وندمه ، وهذا ما يؤكد افضلية القيم العاطفية والولاء والصداقة والحب على القيم العقلانية للحكمة والتروى والمصلحة العليا . فلتلك القيم الأخيرة حمم اينوباربوس سيده انطونيوس كما أودى بحياته وجعله يتهاوى ويتلاشى من فرط الندم واليأس . ولا شك ان شكسبير قد تعمد التركيز على هذه الفكرة بدليل انه خالف مصدره التاريخى لان بلوتارخوس ـ كما رأينا ـ جعل موت اينوباربوس بسبب شدة المرض الحسدى وقبل معركة أكتيوم بوقت قصير .

وفى المشهد العاشر يذهب انطونيوس وسكاروس الى تل عال من اجل مراقبة سير المعركة البحرية وشيكة الوقوع . ويعبر انطونيوس عن ثقته بأنه سيكسب الحرب فى النهاية بطريقة او باخرى وفى اى عنصر من عناصر الطبيعة . فهو يأمل ان يحاربوه فى « النار » و « الهواء » حتى لا يكون جنب او بدلا من « الأرض » و « الماء » (بيت ٤ ـ ٥) ومع أن مثل هذا الكلام ينم عن الثقة المتناهيه وهى سمة بارزة فى شخصية انطونيوس الا انه فى نفس الوقت يتضمن سخرية خفية من انطونيوس نفسه الذى هزم بحرا فى اكتيوم وسينهزم بحرا وبرا فى الاسكندرية . اما النار والهواء ـ فى مقابل البحر والبر ـ فهى تمثل الاحلام التى يهيم فيها انطونيوس الآن بعيدا عن الواقع الملموس .

وفى المشهد الحادى عشر يأمر قيصر جنوده بتحاشى المعركة البرية الا اذا اضطروا الى ذلك اضطرارا ، وهذا امر له مغزاه لان انطونيوس كان قد بنى كل خططه على أساس الدخول فى معركة برية فاصلة وذلك بعد ان تلقى درسا لا ينسى فى بحر أكتيوم .

وفى المشهد الثانى عشر نعود الى انطونيوس وسكاروس فنجدهما فوق التلال لمراقبة المعركة البحرية . يبتعد انطونيوس قليلا فى محاولة للحصول على رؤية افضل لسير المعركة ولكى يعطى الفرصة من ناحية أخرى لسكاروس حتى يتحدث عن الطالع السيىء الذى ينتظر

انطونيوس . وعندئذ يقترب منه انطونيوس وقد جن جنونه من الغيظ بسبب استسلام الاسطول المصري لقيصر فيؤكد ان كليوباترا قد خانته ويتهدد بالانتقام منها بعنف . فتظهر كليوباترا ولكنها ما ان ترى وجهه الغاضب حتى تفر هاربة وبعد ان يصيح انطونيوس بمفرده مرة أخرى يهدد بقتلها . وهذا المشهد يصور ما ستكون عليه حال انطونيوس بعد هزيمته النهائية فهو لم يكد يتخلى بنصره النسبي المؤقت حتى انتكس هكذا بهذه الهزيمة القاضية .

وفي المشهد الثالث عشر تفر كليوباترا مذعورة امام غضبة انطونيوس فتبني لنفسها قبرا تدخله بنية الا تخرج منه قط . وارسلت ماردیان - خصيها - لكي يخبر انطونيوس بأنها قد انتحرت وأن آخر ما نطقت به من كلمات في الحياة الدنيا كان اسمه «انطونيوس» وامرته بأن يعود على الفور لينقل اليها صورة حية لوقع مثل هذا النبأ على حبيبها . هذه هي كليوباترا حتى في أحلك الظروف وأكثر اللحظات خطورة يأبى سلوكها الا متسما بالدهاء والمراوغة فتلك طبيعتها الغالبة . انها تكذب على انطونيوس كما سبق لها ان فعلت عدة مرات ولكنها في هذه المرة تطمع بهذه الاكذوبة ان تعيده الى حظيرتها وضمه ثانية الى صدرها .

وهيهات ان تنال كليوباترا ما امنت فيه وتاقت اليه لأن انطونيوس الذي كان لا يزال في المشهد الرابع عشر مقتنعا تمام الاقتناع بأن كليوباترا قد خانته وتحالفت مع قيصر ضده قد قرر الانتحار . فلما جاءه ماردیان بالنبأ الكاذب عن انتحار كليوباترا لام نفسه لوما شديدا على سوء الظن وافتقد اية ذريعة للبقاء على قيد الحياة ولم يجد مفرا من الانتحار . فأرسل الى كليوباترا في العالم الآخر كلمة اعتذار وقرر اللحاق بها في اقرب فرصة ممكنة . وبالفعل أمر خادمه ايروس أن يقتله وقد أدار وجهه للخلف استعدادا لتلقي ضربة السيف فما كان من ايروس الا ان قتل نفسه مما دفع انطونيوس الى ان يسقط هو بنفسه على سيفه ولكنه لم ينجح في قتل نفسه تماما كما رفض كل من ديكريتاس والحارس اللذان هرعا الى المكان لدى سماعهما صرخات انطونيوس أن ينهيا ما أقدم عليه وفشل في تحقيقه . ولكن ديكريتاس ينزع سيف انطونيوس من جرحه واسرع به الى قيصر طمعا في مكافأة سخية . عندئذ يأتي ديوميديس ليخبر انطونيوس ان كليوباترا لا تزال على قيد الحياة فيخبره بأن كليوباترا تظاهرت بالاقدام على الانتحار خوفا من غضبه عليها فيأمر انطونيوس بأن يحملوه اليها . وهكذا يأتي هذا المشهد بحيث يتناقض مع جو المشهد السابق . لقد ذهب غضب انطونيوس وحل محله الهدوء والاستسلام لما استقر عليه وموت ايروس ودفعه الى ان يسل سيفه الى العالم الآخر . وتأتي تضحية ايروس بنفسه مؤثرة ومعبرة عن شخصية انطونيوس التي لا يوجد من يستحق مثل هذا الاخلاص من قبل اتباعه سواه . وتكمل تضحية ايروس بنفس الصورة التي شرع في رسمها انتحار اينوباربوس كما انها تناقض مهارة ديكريتاس الانتهازية التي يحاول بها ان ينضم الى صفوف قيصر . اما انطونيوس العملاق فقد ارتفع الى مستوى البطل التراجيدي ليس فقط بتفانيه في حب كليوباترا ولكن ايضا بتفاني كل من حوله في خدمته .

وفي المشهد الخامس عشر تطل كليوباترا الى انها لن تبرح(٤١) قبرها قط وعندما يحملون انطونيوس اليها بين الحياة والموت ، وهو ما يذكرنا بعودة هرقل من رأس كيفايون الى تراخيس فوق جبل اويتي كما يرد في مسرحية «بنات تراخيس» لسوفوكليس ومسرحية «هرقل فوق جبل أويتي» لسينكا . يضعونه عند اسفل القبر فتشده كليوباترا اليها في القبر بواسطة الحبال والمساعدة وصيفاتها . وينصحها هو بأن تهادن قيصر على الا تثق الا ببروكوليوس من بين رجال قيصر جميعا . ويلفظ انطونيوس انفاسه الاخيرة بين أحضان كليوباترا مطمئنا راضي النفس لانه لم يستسلم لعدوه وانما كان هو الذي انتصر على نفسه لكرامته وبطولته . وتستشعر كليوباترا عبث الحياة وعدم جدوى الاستمرار فيها دون الحبيب النبيل وتقرر ان تلحق بانطونيوس على وعد بقرب اللقاء .

وبعد موت انطونيوس واختفائه من مسرح الحياة والاحداث الى الأبد كان من الطبيعي ان تحتل كليوباترا اهتمام المؤلف ومشاهديه طوال الفصل الخامس بصفة تامة فهي الآن تمثل المحور الذي تدور عليه كل الاحداث والمركز الذي تحيط به كل الشخصيات بكلماتها وتصرفاتها . ففي المشهد الأول وبعد ان ارسل قيصر رسولا الى انطونيوس يأمره بالاستسلام كان ديكريتاس في نفس الوقت قد وصل بسيف انطونيوس معلنا موته الى قيصر الذي بكى متأثرا بنهاية غريمه . ويؤكد قيصر لرسول كليوباترا حسن نواياه وما ان يعود هذا الرسول الى الملكة حتى يكون بروكوليوس قد وصل في اثره قادما من قبل قيصر لكي يزيل مخاوف كليوباترا حتى لا تنتحر فتحرمه المجد في ان يقودها في موكب نصره بروما . ويرسل قيصر رسولا آخر هو جالوس . وفي هذا المشهد يثني قيصر على انطونيوس ثناء مستطابا وهو ما يضيف الى رصيد انطونيوس من التكريم الذي لاقاه بعد موته من قبل اتباعه . الا انه من الملاحظ ان نغمة هذا المشهد هادئة وبطيئة في مقابل المغالاة الصاخبة في المشهد السابق فلعل شكسبير قد أراد أن يريح الأعصاب بعض الوقت ليمهد للذروة النهائية .

---

(٤١) الجدير بالملاحظة ان كتابنا العرب قد اساءوا فهم كلمة Monument الواردة في نص شكسبير فترجموها «...» لويس عوض ... ، انظر ترجمته ص ١٣٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٠ ، ١٥١ الخ . أما الدكتور عبدالحليم حسان في كتابه «انطونيو وكليوباترا» دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، (مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٧٦) فيتحدث دائما عن «قلعة» كليوباترا (ص ١٢٧ ، ص ١٨٣ الخ) والحقيقة ان المقصود هنا هو القبر الذي بنته كليوباترا لنفسها .

ويعد المشهد الثاني اطول مشاهد المسرحية قاطبة اذ يبلغ عدد أبياته الاثنين والستين بعد الثلاثمائه . وفيه نرى كليوباترا داخل قبرها تسمعها تعبر عن احتقارها لقيصر « الحظ » ويصل بروكوليوس ويقف خارج القبر بينما تتحدث كليوباترا اليه . ويقتحم جاللوس ورجاله هذا الهيكل ويحولون بين كليوباترا وأن تطعن نفسها ثم يأتي دولا بيلا فيزيد من مخاوفها ويؤكد لها ان قيصرا قد عقد العزم على ان يعرضها في موكب نصره . وفي تلك اللحظه يدخل قيصر نفسه ويهددها بقتل أبنائها ان هي أقدمت على الانتحار فتعطيه هي قائمة بمجوهراتها وكنوزها وتستدعي الخازن سيليوكس . ولكن الأخير يكشف لقيصر انها إدخرت لنفسها نصف كنوزها على الاقل . فتثور ثائرتها ويجن جنونها وتهجم على سيليوكوس هجمة شرسة . ويسمح لها قيصر بالاحتفاظ باموالها ويعرض عليها الود والصداقة . وبعد خروجه تؤكد عدم ثقتها فيه فتأمر وصيفاتها بأن يلبسها الزي الملكي ويرصعن تاجها بالحلي ويزينها بنفس الزينة التي كانت قد ذهبت لتقابل بها انطونيوس اول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ثم يأتي فلاح مصري حاملاً سلة مليئة بفاكهة التين التي تخفي تحتها الأفاعي ويرحل بعد ان يسلم السلة . وتزين الوصيفات مليكتهن . وتسقط ايراس جثة هامدة على الارض لدغة من احدى أفاعي السلة فيما يبدو . وتضع كليوباترا أفعى اخرى في صدرها وتموت منشرحة لانها خدعت قيصر المنتصر وفوتت عليه أن يحقق امله ، وسلبته أغلى درة في موكب نصره . ويندفع احد الحراس الى داخل القبر ويدرك شارميان الوصيفة قبل ان تلفظ انفاسها الاخيرة . ثم يأتي قيصر مسرعا بعد ان توجس خيفة من وقوع ما وقع بالفعل . فيأمر بدفن كليوباترا جنبا الى جنب مع انطونيوس . ويخلق هذا المشهد الختامي قدرا كبيرا من الاثارة بسبب سرعة ايقاعه وطول زمنه . انه مشهد يشد انتباه النظارة من اول لحظاته الى آخرها التي هي ايضا وفي نفس الوقت اللحظات الاخيرة في المسرحيه ككل . لقد بدأت كليوباترا منذ اللحظة الأولى في المشهد تستحث همتها للاقدام على الانتحار ولكننا كنا نشك في صدق ما قررت وهي تفاوض بروكوليوس وعندما يقتحم جنود قيصر القبر عليها تحاول ان تطعن نفسها فيمنعونها . كما ان شغفها لمعرفة نوايا قيصر تجاهها واحتجازها بعض الأموال من خزائنها كل ذلك يوحي بترددها في الانتحار وتشبثها بالحياة . ولكن ما ان يكشف امر اختلاسها بعض الاموال ، وتتأكد من نوايا قيصر الحقيقيه لم يعد بها اي تردد ولم يعد بنا اي شك في تصميمها على الموت فتلبس تاج الملك وتخلع عن نفسها خوف النساء وتثبت انها اصبحت في شموخ ورسوخ اعمدة الرخام . ويأتي موت وصيفتها ايراس وشرميان كنوع من التصعيد والتكريم لموتها الذي يأتي كذروة لتطور الاحداث في هذا المشهد تماما كما كان موت كل من اينوباربوس وايروس تدرجا مشرفا نحو نهاية انطونيوس المجيدة في المشاهد السابقة .

●●●

ثالثاً رسم الشخصيات

وكما لاحظنا فان كثرةالتغيير المنظر من مشهد الى مشهد بالمسرحية تشكل حقا مشكلة عويصة بالنسبة ليس فقط للمخرجين بل والنقاد هذه المسرحية . كما انها تعد ـ في نظر البعض ـ خرقا متعمدا للأصول الأرسطية في التأليف التراجيدي . ولكن الأمر ـ كما يرى بعض الدارسين ـ لم يكن كذلك بالنسبة لشكسبير ولا بالنسبة لجمهوره . لقد نظم الشاعر الفذ مسرحيته معتمدا على قوة التعبير الكامنة في اللفظة الشعرية الفنية بدراميتها ولم يعول كثيرا على الأدوات المسرحية الاخرى . أفلا يعد ذلك اقترابا من المسرح الكلاسيكي الأرسطي ؟ أليس أرسطو هو القائل بأن الاخراج المسرحي او المنظر (OPSIS) لا يدخل في فن الدراما ؟ . أليس من الواضح ان مسرحية « انطوني وكليوباترا » تحتفظ بفضول الجمهور وتشوقه في حيوة دائمة حتى النهاية ؟ . الا يتورط المرء بعواطفه في احداث هذه المسرحية بفضل الايقاع السريع وسمة الاستمرارية في تطور الحدث الدرامي وتنوع الحوادث وتباين الميول والشخصيات وتغيير المكان بكثرة وسرعة مذهلة ؟ .

الحقيقة ان « انطوني وكليوباترا » من بين كل مسرحيات شكسبير التاريخية توضع في مركز الصدارة بلا جدال . فلم تتبع حقائق التاريخ ومعطياته بدقه متناهية في أية مسرحية ، مثلما حدث في هذه المسرحية . ربما كانت هناك مسرحيات اخرى قبليه ظهرت فيها « ربما شكسبير الملائكيه » ولكن هذه القدرة ـ كما يؤكد كوليريدج ـ تبلغ أقصى طاقاتها . في هذه المسرحيه المدهشه التي بين أيدينا [١٦] يتحاور الناس ويتجادلون ويتهم الواحد منهم الأخر او يلتمس بعضهم لبعض العذر او يسخر منه او يصطلح ويتنادمه على أنخاب الود والصداقه أو يعقد صفقات الزواج ومعاهدات السياسه او يستقبل ويودع قادما او راحلا يفعلون كل ذلك في الفصول الثلاثة الاولى بعيدا عن الاقتتال والحرف

(١٦) "angelic strength" هي الصفة التي عليها هذا الناقد على المسرحية
S.T. Coleridge, Notes on "Antony and Cleopatre". From Essays and Lectures on Shakespeare (1808), of S.C.S. Gupta, Aspects of Shakespearian Tragedy (Calcutta, Oxford University Press (1972), pp. 31 — 60.

والبكاء وهي الاشياء التي يدور حولها الفصلان الاخيران . نعم نحس الدهشة انه لا تبدو اي بادرة للعنف الوحشي القتال قبل معركة اكتيوم وحتى هذه ايضا لا نرى تفاصيل القتال العنيف فيها بالطبع ، وعندما يموت اينوباربوس فانه لا يشعر بالعنف وانما يتهاوى بهدوء نحو الموت والسكينة الابدية ، في الواقع انه لا ينتحر بل يتلاشى . والاحاديث التي نسمعها ليست بعنف احاديث ماكبث أو ليدي ماكبث او عطيل على سبيل المثال . ومع ذلك تأتي النهاية قاسية العنف ومروعة التأثير . والمدهش ان هذا العنف المروع يأتي كنتيجة منطقية وطبيعية لاحداث وأحاديث الفصول الثلاثة الاولى الهادئة (١٢) .

وتجمع هذه المسرحية بين الكبرياء الرومانية والفخامة الشرقية بل وتعلق مصير شخصياتها ومستقبل العالم كله على نتيجة الصراع بين هذين العنصرين . ولقد تقمص شكسبير هذه الشخصيات ، وتحدث بلسانهم وفعل افعالهم ولم يقدم لنا دمى او اصوات يحركها بخيوط رفيعة وانما قدم شخصيات أدمية حية تتنفس وتتحرك بوحي ارادتها الذاتية ومع ذلك تؤدي الدور الذي أراده لها الشاعر المؤلف ان رسم شخصية كليوباترا وحدها ـ وسيأتي حديثنا عنه بالتفصيل ـ يعد آية من الآيات الدرامية الرائعة . فهذه الملكة المصرية تعبد الملذات والمظاهر وتترك مقاليد جانبا الأمر وتزهو بها وتملكها بفخامة مظهرها الملكي ورقاعة احاسيسها النسائية وشدة اسرافها الملكي والعاطفي لاتتناسب الا مع شخصية انطونيوس كما رسمها شكسبير فارسا ثائرا وعاشقا للحياة .

وتوجد بالمسرحية بعض الاشارات التي يمكن ان تساعد النقاد المتحمسين لتفسير هذه المسرحية وخضوعها على اسس ارسطية . فانطونيوس وفق هذا التفسير بطل تراجيدي وقع ضحية الغطرسة اي خطأ تعدي الحدود او ما يسميه الاغريق « هيبريس » (hybris) فقد خضع انطونيوس لعواطفه واهوائه خضوعا فيه شطط واسراف . ويحث اجريبا قيصر على اعلان « غطرسة » انطونيوس للشعب الروماني (و ٣ م ٦ ب ٢) . ويعد موت انطونيوس تقول كليوباترا « لكم اتمنى ان القي بهذا الصولجان في وجه الالهة الحاسدة (inturious) ولأخبرهم بأن عالمي هذا كان يضارع عالمهم حتى سلبوني جوهرتي » (ف ٤ م ١٥ ب ٧٥ ـ ٧٨) . فهنا نجد فكرة « حسد » الآلهة و « حقدهم » (phthons) على البشر الذين تخطوا حدود بشريتهم ووقعوا في خطأ « الغطرسة » . وهي الفكرة التي قامت عليها مسرحيات اغريقية تراجيدية كثيرة وترددت اصداؤها في كتاب أرسطو « فن الشعر » . ولا شك ان شكسبير على وعي بهذه الفكرة لانه يرددها اكثر من مرة في مسرحيته فبالاضافة الى ما قدم ها هو اجريبا يقول بعد اعلان موت انطونيوس وتعليق مايكناس عن المزايا والنقائص في شخصيته : « انتم ايها الالهة يا من تمنحونا بعض الاخطاء لكي تجعلونا بشرا (الآلهة) » (ف ٥ م ١ ب ٣٢) . اما كليوباترا فتقول ان انطونيوس الميت « يسخر من حظ قيصر الذي ما منحته اياه الالهة الا لتبرر بعد ذلك به في الغضب عليه » (ف ٥ م ٢ ب ٢٨١ ـ ٢٨٣) . ومع ذلك فمن الجلي ان دراسة شكسبير بعيدا بعض الشيء عن قواعد ارسطو التي بالقطع لا يمكن استيعابها تماما وتمس بصدد دراسته اي مؤلف مسرحي .

وتظهر دقة شكسبير بصورة ملموسة في رسم الشخصيات بغض النظر عن ما اذا كانت هذه شخصيات ارسطية ام غير أرسطية . فالشاعر مثلا قد جعل تابع انطونيوس اي اينوباربوس محاربا محنكا في البر لا في البحر كرمز تجسد لقوة انطونيوس نفسه في القتال البري . أما مينياس رجل بومبي فهو محارب محنك في البحر رمزا لقوة هذا الزعيم وخبرته في الحروب البحرية (ف ٢ م ٦ ب ٧٨ وما يليه) . وهكذا كان من المناسب أن يستضيف بومبي رجال الائتلاف الثلاثي فوق ظهر سفينته فهي رمز لهذه القوة البحرية من ناحية كما انها من ناحية اخرى وقد جمعت بين المتناقضات ورمزا للعواصف والأمواج لتمثل عالم السياسة الرومانية آنذاك . ومعنى آخر لتلك هذه الحفلة وتشير اليه ، ذلك ان المضيف بومبي الذي كان انطونيوس قد سلب بيت ابيه يرفض الآن ان يلتقي باعضاء الائتلاف الثلاثي الا على البحر وفوق سفينة لان البر ـ الذي يتلوه بيت ابيه ـ كان قد اغتصب منه . ومما يؤكد هذا المعنى انه بعد انتهاء وليمة بومبي فوق ظهر السفينة وعند انطلاقهم صوب الشاطيء يتذكر بومبي حادثة إغتصاب منزل ابيه (ف ٢ م ٧ ب ١٢١) . وهنا تجدر الاشارة الى انه اذا كان لقاء الحلفاء الثلاثة مع المتمرد بومبي قد تم على ظهر سفينة راسية على شاطيء البحر فان اللقاء الفاصل بين انطونيوس وقيصر كان ايضا بحريا في اكتيوم . لقد اغتصب انطونيوس النزال الى الارض فخسر البحر وكان ذلك معناه خسران كل شيء في النهاية .

ومن دقة شكسبير ايضا ان احدا لا يطلق على انطونيوس لقب « القائد الاعلى المنتصر » أو « الامبراطور » (Emperor) الا في ميدان الحرب بأكتيوم حيث يخاطبه به أخلص الناس به اي اينوباربوس (ف ٣ م ٧ ب ٢٠) وهذا يعني دراميا اشارة خفية الى أن المنتصر في معركة اكتيوم هو

(١٢) برادلي (ترجمة حنا الياس) ، التراجيديا الشكسبيرية ، الجزء الثاني ص ١٩٩ وما يليها . [illegible]

AP. Gupta, op. cit., p. 31.

بحق الامبراطور . ولذلك السبب اعاد جندي قديم نفس التسمية في نفس المشهد (بيت ٦١) . ومن الدقة ايضا ان انطونيوس يخاطب كليوباترا في اكتيوم (نفس المشهد ب ٩٠) قائلا « يا ثيتيس » وهي ام البطل الاغريقي الاشهر أخيليس وربة البحر الاسطورية ومن ثم فان هذا الاسم يشير الى قوة الاسطول المصري الذي تقوده كليوباترا في المعركة . وبالتالي فاننا نستطيع ان نتفهم اصرار كليوباترا على أن تدور الحرب بحرا لا برا ونستطيع ايضا ان نتخيل تأثير انسحابها باسطولها من المعركة في مراحلها الأولى .

وتتميز هذه المسرحية عن غيرها من المسرحيات الشكسبيرية بمقدار الغموض الذي يكتنف شخصياتها ، ولاسيما شخصية كليوباترا وقيصر . وسنعود للتحدث تفصيلا عن شخصية كليوباترا ونكتفي هنا بالاشارة فقط الى اننا لا نستطيع التمييز بين الطبيعة والصنعة في سلوكها طوال المسرحية . اما قيصر فهو سياسي من الطراز الاول يعبر عن نفسه بطريقة غامضة ويدرك تأثير ووقع كلماته على سامعيه ولا نستطيع ان نعرف بسهولة ماذا يعني بالضبط وماذا يدبر . هذا ويشيع في المسرحية ككل جو من السخرية التراجيدية المخففة الى حد ما . وتنبع هذه السخرية اساسا من اننا نحن الشاهدين نحيط بالاشياء لا تعلمها شخصيات المسرحية نفسها . فنحن مثلا نعرف حقيقة . شاعر انطونيوس تجاه كليوباترا اكثر مما تعرف هي نفسها . وبالمثل نعرف عن احاسيسها اكثر مما يعرف انطونيوس وندرك بحكم موقعنا من الأحداث مدى التضارب في بعض آراء هذه الشخصيات ونعرف مدى تخبطهم . اننا مثلا نتعرف على حقيقة مشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس من خلال سلوكها اثناء غيابه في الفصل الأول المشهد الخامس ومن حنقها مع الرسول الذي انبأها بزواجه من اوكتافيا في الفصل الثاني (المشهد الخامس) وهذه امور ما كان انطونيوس ليشهدها بنفسه . ولكننا ايضا نعرف حالا نعرف كليوباترا من ان هذا الزواج تم لتحقيق اغراض سياسية معينة وجاء ضمن بنود اتفاقيات تحالف مؤقت . ونحن نتوقع ـ من خلال تنجيم العراف المصري وتنبؤات اينوباربوس ـ عودة انطونيوس الى كليوباترا التي لا يمكن ان تتوقع ذلك بقدر ما تعلم عن هذا الزواج ومن انطونيوس . ومثل هذه الرؤية من الموقع الممتاز والافضل من أي موقع تحتله اية شخصية بالمسرحية يجعلنا نحن الشاهدين لا نرى في هؤلاء الابطال انفسنا او بعبارة اخرى يجعل تعاطفنا معهم ذهنيا اكثر منه عاطفيا او قلبيا وهذه حقيقة تقربنا كثيرا جدا من عالم سينيكا الفيلسوف بقدر ما تبعدنا عن التراجيديا الاغريقية الكلاسيكية .

وتشيع روح السخرية كذلك في المسرحية من خلال تطور شخصية اينوباربوس الذي اكتسب احترامنا وتقديرنا لما اتسم به من الكياسة وحسن التصرف والعقلانية بصفة عامة . ولكنه عندما يهجر انطونيوس يفقد من احترامه لنفسه ويتملكه مشاعر الندم وهكذا يصبح ضحية العاطفة التي طالما احتقرها . وبالمثل فان انطونيوس الذي يبدو انه قد علا الى وجهه عندما قرر العودة الى روما لمباشرة مهامه القومية نجده في روما وقد تضاءل الى جوار غريمه وزميله قيصر واصبح شخصا من الدرجة الثانية وهنا يتبين لنا شكسبير بعبقريته الدرامية الفذة قد استطاع ان يجعلنا نرى انطونيوس عظيما فقط عندما يقف في وجه روما اي في بقائه بالاسكندرية الى جوار كليوباترا .

ويعد رسم شخصية اينوباربوس في حد ذاته انجازا ضخما ليس فقط في ميدان التحليل النفسي ولكن ايضا في فن الحبكة الدرامية . ففي الوقت الذي فقد فيه توازنه بعد أن ترك قائده وعانى من جراء ذلك مر المعاناة النفسية نجد هذا الرجل الذي اتخذ جانب العقل عندما ترك انطونيوس اللاعقلاني يقع فريسة العواطف ويلقى بسببها . فسخاء انطونيوس وهو يوزع خدمه بجعله يذرف دمعا ساخنا وتراه بعد ذلك بقليل حطام من انسان في الفصل الرابع المشهد السادس (بيت ٩٨) . وعندما تصل اليه امواله بناء على اوامر انطونيوس نفسه تستغرقه الآلام النفسية وتأتي على ما بقي من قدرته على المقاومة فيذبل عوده ويقضي في اليأس والندم . وهكذا فان ما قضى على اينوباربوس في النهاية لم يكن انحيازه الى العقل بل انغماسه في العاطفة او على وجه التحديد شعوره بالندم لخيانة « منجم الكرم » انطونيوس . ويعد موته بهذه الكيفية انتقاما للعاطفة من رجل العقل . وهنا تجدر الاشارة الى ان وضع اينوباربوس رمزا للمنطق والعقل تابعا مخلصا لانطونيوس رجل العاطفة والقلب امر ذو مغزى عميق . فاينوباربوس ببقائه في خدمة سيده يرمز الى سيادة العاطفة في هذه المسرحية وعندما يهجره يلقى نهاية لانه تخلى عن العواطف النبيلة المتجسدة في انطونيوس وكان جزاؤه ان يقع في هوة العواطف القاتلة . وهكذا يسجل شكسبير مهارة نادرة في خلق الشخصية الثانوية ذات الوظيفة الدرامية الهام .

وبالنسبة لعنصر الاخلاص والولاء في المسرحية يقول كانتور (Paul A . Cantor) ان الاخلاص اساس في السياسة الامبراطورية والحياة الخاصة بدليل ان انطونيوس وكليوباترا يختبر كل منهما الآخر باستمرار ليتأكد من اخلاصه . ولما كانت شخصيات المسرحية كلها لا تقف على ارض صلبة حتى ان الجنود يبدون وكأنهم بلا قائد ولم يستطع إذ اينوباربوس ان يجد في الامبراطورية قضية عامة يقف تحت لوائها . فلما اعتبر ان تصرفات انطونيوس في اكتيوم مشينة (ف٣م٣ب١٠) رأى أنه من المشين ان يواصل الولاء له وخدمته . فلما انهار انطونيوس تماما أيقن اينوباربوس أنه فقد ظله وأن السير وراءه غير منطقي (ف٣م١٣ب١٩٤ ـ ٢٠٠) ويتلاشى ولاء اينوباربوس لأنطونيوس . ولما كانت قضية

انطونيوس ليست بالشيء المشرف فان خسة اينوباربوس تجاهه لها وجاهتها لان التضحية من اجل المصلحة العامة شيء والتضحية لصالح فرد شيء آخر . ولكن اينوباربوس يعيش في مجتمع فيه الولاء والاخلاص للسيد هي الفضيلة الوحيدة المعترف بها . وهكذا عندما يذهب اينوباربوس الى معسكر اوكتافيوس يجد ان الوصمة قد لصقت به كخائن لسيده وللأبد (ف٤م٦ب١٠ - ١٧) (ف٤م٩ب٢١ - ٢٢) . وغني عن القول أنه عندما يكون الصالح العام هو الفيصل يحارب الجنود في الميدان بهدف واحد هو تحقيق النصر ولكن عندما يصبح الولاء هو قيمة الانسان الاساسية يمكن أن تجد - في ظروف ما - جندياً يفضل الهزيمة على النصر وهذا ما نجد في حديث فينتديوس (ف٣م١ب٢٢ - ٢٤) اما اينوباربوس بعد ان فقد انطونيوس كقائد لم يعد يرى امامه شيئاً يعيش من أجله فيموت ميتة العشاق وفي ضوء القمر وآخر كلماته « انطونيوس » (ف٤م٩ب١٢ ، ٢٣) .[18]

وتقوم شخصية اينوباربوس في الواقع بعدة وظائف تؤهله لان يحتل مرتبة أهم من مجرد أداء دور « الجوقة » في المسرحيات الاغريقية . فهو الذي بتعليقاته اللاذعة يوضح للمشاهدين الخلفية الضرورية لفهم الاحداث والشخصيات وهو الذي يلعب دوراً هاماً في عقد المصالحة بين بومبي ورجال الائتلاف الثلاثي وفي اتمام زواج انطونيوس من اوكتافيا . وهو الذي يمهد للاحداث بصورة درامية ناجحة وان كانت مألوفة وتمتع تنبؤاته . كما أنه يقف في المسرحية نقيضاً لسيده وزعيمه انطونيوس ولكنه النقيض الذي قصد بوجوده ابراز ملامح شخصية انطونيوس على نحو اوضح واظهار بعض النقاط الخفية فيها عن طريق القاء الأضواء عليها وذلك بفضل اتاحة فرصة المقارنة بين النقيضين . والجدير بالذكر هنا ان هذه الشخصية بكل ابعادها الدرامية من خلق شكسبير وابداعه العبقري لان كل ما اخبرنا به بلوتارخوس هو ان شخصاً يدعى دوميتيوس اينوباربوس هجر انطونيوس في اكتيوم وأن انطونيوس ارسل اليه أمواله وأنه مات بالحمى . أما شكسبير فقد خلق منه شخصية حيوية وجعل ثقة يتمتع صاحبها بوضوح الرؤية ويمثل الذوق العام ويعبر عن آرائه بموضوعية تامة دونما انفعال . بيد يرونه لان يكون صديقاً وتابعاً لأحد القياصرة الرومان فهو جندي محترف صلب ولكنه الى جانب ذلك يتمتع بخفة الظل ويشرب الخمر بومبي وبحيوية المجتمين ومرونة الندامى الظرفاء . فعندما لعبت الخمر بعقول الجميع في وليمة بومبي فوق ظهر السفينة برزت صورة اينوباربوس كرجل رصين عليه سحر الخمر (ف٢م٧ب١١٥ - ١١٦) . وبعبارة اخرى فان شكسبير لم يجد من بين شخصيات المسرحية من هو اكثر صلاحية للتعبير عن مدى المجون الذي ساد هذه الوليمة من اينوباربوس الرزين . ويبلغ الانتشاء باينوباربوس الى حد انه هو الذي يدعو انطونيوس الى رقصة « الباخوس المصريين » وفي هذه الرقصة نفسها يجتمع باخوس اله الخمر الاغريقي الروماني الذي يحتفل الناس له برقصات واحتفالات ماجنة صاخبة مع الترف المصري والسحر الشرقي . فاينوباربوس اذن لا يعرض عن التمتع بالملذات التي تبيحها احياناً الحياة العسكرية . انه لا يكره النساء ويختلط بوصيفات كليوباترا الجميلات ويتمتع بذلك ايما تمتع . وهو معجب بكليوباترا رغم علمه بمساوئها وبحقيقة ارتباط انطونيوس بها وينبغي ان لا ننسى ما قاله لانطونيوس وما معناه ان من لم يرى كليوباترا فقد افتقد رؤية قطعة جميلة من هذه الدنيا . ويتمتع اينوباربوس بشخصية جندي الحرب الصارم الذي ان جد الجد وسمع نداء الواجب نحى كل شيء جانباً بما في ذلك النساء (ف١م٢ب١٢٨) هذا هو رأيه الخاص وموقفه الثابت من الحياة الذي يمثل تحذيراً خفياً لانطونيوس المتأرجح بين عواطفه تجاه امرأة وواجباته تجاه وطنه وقائده .

وعندما يطلع انطونيوس تابعه المخلص اينوباربوس على قراره بالرحيل من الاسكندرية الى روما - الفصل الاول المشهد الثاني - يحاول اينوباربوس ان يثنيه عن ذلك محذراً مما سيلقاه انطونيوس في روما من نفاق . ويعد هذا التحذير في حد ذاته مثلاً واضحاً لوظيفة اينوباربوس الدرامية وهي التمهيد عن طريق التنبؤ بما سيقع مستقبلاً من أحداث . ومن الملاحظ ان اجمع تنبؤاته قد تحققت وتأكدت فعاليتها . قال لانطونيوس وقيصر « اذا اتفقتما الآن على ان تكونا صديقين فيمكنكما ان تستأنفا خلافاتكما عندما تنتهيان من القضاء على بومبي وابعاده عن طريقكما حينئذ سيكون لديكما الوقت الكافي للشجار اذ لم يشغلكما شاغل آخر » (ف٢م٢ب١٠٧ - ١١٠) . ولما كان انطونيوس المتفائل دوماً قد غضب لدى سماع هذا الكلام وأنب صاحبه بعنف فان قيصر بعيد النظر قد تقبله بحذر ولحظ ببساطة بؤس اسلوب العرض اي الشكل لا المضمون . المهم أن تنبؤ اينوباربوس بحدوث الانشقاق بين الحليفين القريبين قد تحقق في نهاية المسرحية واشتعلت نار حرب ضروس بينهما تنته الا بموت انطونيوس . واينوباربوس هو ايضاً الذي تنبأ وهو لا يزال في روما بعودة انطونيوس الى كليوباترا (ف٢م٦ب١٢٦ ، ف٢م٦ب١٢١) وان زواجه من اوكتافيا سيعمق هوة الخلاف (ف٢م٦ب١٢٣) وأن وجود كليوباترا في ميدان المعركة بأكتيوم سيكون كارثة على انطونيوس (ف٣م٧ب٨) وأن قيصر سيرفض منازلة انطونيوس في مبارزة فردية (ف٣م١٣ب٢٩) وأن ثيدياس سوف يجلد (ف٣م١٣ب٨٨) .

---

(18) Cantor, op. cit., pp. 145 — 149 & 154.

وتبدو دقة اينوباربوس وامانته التي لا تعرف انصاف الحلول على نحو اكثر وضوحا عندما توضع جنبا الى جنب مع نفاق ليبيدوس وانتهازيته . فاينوباربوس ينأى بنفسه عن أن يتضرع الى انطونيوس كما يقترح عليه ليبيدوس (ف٢م٢ب٣) ويكتفي بالوعد أن يطلب من سيده الاجابة على أسئلة قيصر بطبيعته المعهودة والمعروفة بالصراحة والصدق اما ان يتضرع اليه بأن يلتزم اللطف في الحديث والمجاملة فهو لا يناسبه ولا يناسب سيده . وعندما يشير اينوباربوس الى عبث التحالف المبرم والصداقة المصطنعة بين انطونيوس وقيصر (ف٢م٢ب١٠٧) فإنه يكشف عن بعد نظره ونفاذ بصيرته ويسكته أنطونيوس بالتأنيب العنيف فيقول اينوباربوس « لقد كدت انسى ان الحقيقة ينبغي ان تظل صامتة » . وهو تعليق لاذع يدل على ان دبلوماسية الائتلاف الثلاثي تقوم على اي شيء كان ما كان سوى الحقيقة . واينوباربوس هو الذي يصف مايكيناس بعبارة محكمة قائلا انه « نصف قلب قيصر » (ف٢م٢ب١٧٧) . اما اعتزاز اينوباربوس بمهنته وحرصه على أداء واجباته واعتداده بذلك فيتجلى في عدم موافقته على تدخل المرأة في الشئون العسكرية (ف٣م٧) وعندما يعلم بفرار انطونيوس من معركة اكتيوم يصر على البقاء الى جواره في محنته رغم خطورة الموقف ويقول « سأتبع حظ أنطونيوس المجروح رغم ان المنطق يقف ضدي » (ف٣م١٠ب٣٤) وهو لا يفهم كيف يفضل انطونيوس امرأة ـ مهما كانت ـ على مجده العسكري (ف٣م١٣ب٧) ويتعجب كيف يجري وراء كليوباترا الفارية (ف٣م١٣ب٤) . ومن السخرية ـ كما سبق القول ـ ان اينوباربوس الذي يعيب على انطونيوس تغليب العاطفة على العقل وتلبية نداء القلب على حساب أداء الواجب قد وقع في نفس المحظور لأنه اصر على البقاء الى جانب المهزوم مغلبا القلب والعاطفة على صوت العقل والمنطق .

واذا كانت شخصية اينوباربوس تمثل دراسة نفسية دقيقة لرجل معتدل ووقور فان رسم شخصية قيصر يمثل غوصا في عقلية الرجل السياسي . وتصور لنا الروايات التاريخية قيصر ـ أو بالكامل جايوس يوليوس قيصر اوكتافيانوس المعروف منذ عام ٢٧ ق . م باسم اوغسطس ـ رجلا وسيما لطيفا مع النساء لا يعزف عن الترفيه او ممارسة الهوايات الرياضية والصيد ولا يعرض عن سماع او القاء بعض الفكاهات . ومع انه كان مثقفا وخطيبا الا انه كان ـ كالكثيرين من افراد الشعب الروماني ـ يؤمن بالخرافات . ولقد سبق لشكسبير ان تناول دراسة شخصية رجل السياسة في « هنري السادس » (١٥٩٢) و « هنري الخامس » (١٥٩٩) و « يوليوس قيصر » (١٦٠٠/١٦٠١) . ومن تحليل هذه الشخصيات الشكسبيرية نرى ان الحياة السياسية تتطلب التحلي ببعض الصفات التي قد لا تناسب او تحوز على رضانا في الحياة الخاصة . كما انها قد تستلزم التخلي عن بعض الصفات التي يمكن الاستغناء عنها في حياتنا الشخصية . واذا كان عصر شكسبير قد اتسم ببعض مظاهر العنف والخروج على القانون فان تأكيد الذات كان الوسيلة المثلى لضمان النجاح في عالم السياسة . كان هناك تهديد دائم بالعصيان المدني والتآمر المسلح مما استتبع ان يكون الحاكم خشنا حذرا يستطيع أن يلجم الأهواء الشخصية ويقضي على المطامع الفردية من اجل الصالح العام . ولا غرو أن يلجأ الحاكم آنذاك للأسلوب الماكيافيللي في ابقاء التغلب على العناصر المتمردة . ولقد كان قيصر شكسبير رجل دولة من هذا الطراز ، لقد تلون بمختلف الالوان وارتدى شتى اقنعة الزيف والخداع فصار انسانا غامضا . لقد ضحى بحياته الخاصة فهكذا يبدو من معطيات المسرحية التي لا تظهره امامنا إلا غارقا في شئون الحياة العامة بعيدا عن كل ما هو خاص بنفسه او بأسرته . ولكن أهم ما يهم قيصر هو ان يحدث احسن الانطباعات لدى الناس عن نفسه فهو حريص تمام الحرص على أن يقول ويفعل الشيء الصحيح وفي الوقت المناسب . ومع ذلك فلا يمكن أن نقبل الا أقل القليل من كلامه على انه امر صادق ومسلم به فأغلب كلماته تبطن اكثر مما تظهر وتحوي أغراضا سياسية وتضم اكثر من معنى ولا يمكن الاعتماد عليها . وبعبارة أخرى ليس من السهل دائما أن نعرف ماذا يقصد قيصر بما يقول . انه يتمتع ببعد نظر سياسي مما يمكنه من رسم كل خطوة يخطوها نحو هدفه النهائي وهو التربع على عرش السيادة العالمية . لقد اخبر قيصر نفسه مخطوطا عندما علم بان انطونيوس ترك كليوباترا متجها الى روما فلقد كان آنذاك في امس الحاجة الى عون أنطونيوس وقوته العسكرية من اجل تحقيق هدفه المرحلي وهو التغلب على بومبي . وهو يعرف أن تحالفه مع أنطونيوس مؤقت (ف٢م٢ب١١٦ ـ ١١٨) ولكنه يعامله بحذق وكياسة وينتهز الفرصة فيوافق على عقد زواج انطونيوس بأخته اوكتافيا . فهو اذن زواج سياسي يعطي قيصر زمام المبادرة وهي وسيلة ماكيافيللية في سبيل تحقيق غاية يزعم قيصر انها قومية . لان اية بادرة سوء المعاملة من جانب انطونيوس تجاه اخته يمكن أن تؤخذ ذريعة مقبولة لاعلان الحرب على انطونيوس وهي الحرب التي كان قيصر يتوق اليها بهدف التخلص من انحراف انطونيوس ومطامع كليوباترا . ويؤكد تفسيرنا هذا ما حدث بالفعل عقب رحيل انطونيوس من روما مباشرة اذ شرع قيصر في تنفيذ خططه بادئا بتدمير بومبي ثم التخلص من ليبيدوس . وتحفظ لنا الروايات التاريخية ، ولاسيما رواية بلوتارخوس ـ كما رأينا ـ ان انطونيوس قد اشترك في هذين العملين على نحو أو آخر اما شكسبير فقد جعل قيصر يتحمل أنطونيوس تماما ويتحمل المسئولية كاملة بمفرده مما اتاح لانطونيوس الفرصة سانحة لان يقرر العودة الى كليوباترا غاضبا من قيصر واخته وروما كلها مفضلا عليهم عشيقته السكندرية . وعندما يعترض انطونيوس في احد رسائله الى قيصر على تنحية ليبيدوس يتعلل قيصر أمام الشعب بالقول « لقد اخبرته ان ليبيدوس قد اصبح قاسيا جدا » (ف٣م٦ب٣٢) وهذا ما لا يمكن تصديقه لان ليبيدوس كان ضعيفا . وعندما يهجر انطونيوس اوكتافيا كما كان متوقعا تسنح لقيصر فرصة ذهبية لاعلان الحرب عليه وبعد هزيمة انطونيوس يعترف قيصر صراحة بأن العالم لم يكن ليتسع لهما معا اذ ينبغي الا

يكون هناك اكثر من قيصر . ويضيف « لم يكن لنجمينا أن يلتقيا في وئام » (ف٥م١ب٣٥ - ٤٨) . وهو يقول أن انطونيوس كان كالمرض في جسده فكان عليه أن يستأصل الجزء المريض من الجسد بعملية بتر قاسية . واذا كان بلوتارخوس يذكر أن قيصر قد اذرف الدمع عندما سمع بموت انطونيوس وهو قابع في خيمته مختليا بنفسه فانه في مسرحية شكسبير يتلقى النبأ ويذرف الدموع وهو بين جنوده مما يشي بأنها دموع تماسيح كاذبة وليست نابعة من احساس صادق بل الهدف منها كسب مظهر النبالة . ثم يأتي رثاؤه لانطونيوس (ف٥م١ب٤٠ وما يليه) بما لا يتفق وسلوكه السابق وما يدخل في باب الحرص على خلق انطباع الشهامة والفروسية . على أن قيصر - مثل انطونيوس وكليوباترا - يعتد بنفسه كما يبدو من قوله لأخته التي عادت فجأة الى روما دون موكب يصاحبها او رسول يسبقها وكأنها خادمة من السوقة يقول « لقد أتيت وكأنك لست أخت قيصر » (ف٣م٦ب٤٢) . ولكن قيصر - على خلاف انطونيوس وكليوباترا - لا يتمتع بحب العامة ولا يسعى الى ذلك بل ان يشمئز لمجرد سماع ان انطونيوس يحتك بأكتاف عامة الشعب الذين تفوح منهم رائحة العرق الكريهة - انه يحتقر عبودية السوقة وتقلب مزاجهم . صفوة القول ان أتباع قيصر يخافونه ولا يحبونه فهو لا يدخل في اية علاقة خاصة او مباشرة معهم كما يفعل أنطونيوس وكليوباترا وتلك هي سمات رجل الدولة الفارق في عالم السياسة كما أراد أن يصوره شكسبير .

لقد نجح قيصر في تنفيذ خططه البارعة فجعل من تفوق انطونيوس العسكري نقمة على صاحبه وميزة له . ومما يدل على بالغ همته انه ما ان يوصي مايكيناس باطلاع الشعب الروماني على اتهامات انطونيوس يرد قيصر بانهم قد علموا بالفعل (ف٣م٦ب٩) وعندما يقول أجريبا انه ينبغي الرد على انطونيوس تفاجئه اجابة قيصر وتدهشه فقد تم ذلك بالفعل (ف٣م٦ب٣١) . فقيصر يسبق كل نصيحة مفيدة ويسابق كل مشورة كلامية بالتنفيذ الفوري والعمل . وهو يخدع جهاز مخابرات أنطونيوس وينجح في عبور البحر الايوني واحتلال توريني بسرعة وسرية تامة اذهلت انطونيوس وكانيديوس . اما جواسيسه هو فلا يخطئون ويقول « ان لي عيونا عليه كما تصلني اخباره مع الرياح » (ف٣م٦ب٦٢ وما يليه) .

واذا كانت شخصية قيصر لا تفوز برضانا وتعاطفنا الا انها ليست منفرة بصفة عامة حقا أننا ندين استغلاله لاخته اوكتافيا اذ وضعها في موقف حرج وباعها رهنا للصداقة والتحالف بينه وبين انطونيوس ولكننا لانشك لحظة في انه يحب أخته حبا جما . ان الاشارة المتكررة في المسرحية الى القدر والضرورة والنجوم والنبوءات توحي بأن قيصر لم يكن سوى أداة طيعة في يد الآلهة[19] مع انه هو نفسه سيد العالم وجالب السلام (ف٤م٦ب٥) وعلى الرغم من ان قيصر حريص دائما على ان يكسب اعجاب جمهور السامعين من حوله الا أننا ينبغي الا نأخذ احترامه وتبجيله لانطونيوس تصنعا لانها بالفعل ينبعان من شعور حقيقي صادق بتقدير ثبات وشجاعة انطونيوس في موقعة موديما (ف١م٤ب٥٦) . ومع ذلك فهو عندما يمتدح انطونيوس لم يفته ان يقوم بما يعود عليه هو شخصيا بالفائدة . والحقيقة ان الشاعر الانجليزي قد تعمد ابراز سمة البرود في شخصية قيصر وزرع بذور الشك حول تصرفاته وكلماته خوفا من ان يسرق الأضواء من غريمه انطونيوس وعشيقته كليوباترا . وفي نفس الوقت

---

(١٩) يعتقد بعض النقاد بأن الاشارات للآلهة الوثنية في المسرحيات الرومانية قصد بها شكسبير ان يعطي خلفية كلاسيكية وسمة وثنية للحوار . ولكن الدراسة المتأنية تكشف ان هذه الاشارات ليست بهذه البساطة وليست اعتباطية فهناك فارق ذو مغزى بين معتقدات الرومان الجمهوريين في « كوريولانوس » والرومان الامبراطوريين في « انطوني وكليوباترا » . ففي أحد مشاهد المسرحية الأخيرة (ف ٢ م ٦ ب ١ - ٨) لا يتحدث بومبي عن طاعة أوامر الآلهة العادلة ولكنه يتحدث عنها انه كان على المرء أن ينسحب مباشرة ويتساءل ما يظن انه عادل ليرى ما اذا كانت الآلهة سوف تؤيده أم لا . وهو بالقطع يقول ذلك وهو يفكر في عدائه لرجالات الائتلاف الثلاثي وهذا يعني ان اللجوء للآلهة بالنسبة له يماثل اللجوء للاسلحة . اما ميناكراتيس الذي يرد عليه في نفس الحوار فقد جعل العناية الالهية أكثر عصرية عندما قال بأن الآلهة قد يؤجلون حكمهم وان بومبي لا يستطيع ان يقطع بعدم تأييدهم الباشر له أو انهم بالفعل يؤيدونه بمعنى (عسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم وعسى ان تكرهوا شيئا وهو خير لكم) . ويعترض بومبي على ذلك قائلا انه بينما ينتظر كلمة السماء قد يفقد ما هو ساع اليه . لقد جعل ميناكراتيس الآلهة وعنايتهم بعيدة عن الانسان بل جعل الأمر على تساؤل ما اذا كانت الآلهة حقا تقدم تأييدا فعالا من أجل العدالة الانسانية . انه يقول لبومبي انه لا يمكن ان يحكم بمعاييره الخاصة ما هو الخير وما هو الشر لأن القيم الربانية قد لا تتفق مع حكمه وما يظنه ضررا قد يكون نافعا . أما الرومان الجمهوريون فقد كان موقفهم مختلفا ، فالمرء يذهب للمعركة فاذا انتصر فيها فهذا من فضل الآلهة وان هزم فهذا بسبب عدم تأييدهم له . أما الموقف الامبراطوري الذي يعبر عنه ميناكراتيس فيوحي بأن النصر نفسه قد يكون كارثة وقد تكون الهزيمة هي كل الخير وهذا موقف أكثر تعقيدا وفلسفة من الموقف الجمهوري البسيط والذي يعبر عن ثقة الرومان في أنفسهم وفي آلهتهم بعكس الناس في « انطوني وكليوباترا » الذين لا يستطيعون معرفة نية الآلهة لانهم فقدوا الثقة في انفسهم . ومن ناحية اخرى فيبدو ان آلهة روما قد فقدوا الكثير من سلطانهم لان الناس بدأوا يتجهون الى مصادر اخرى للسلطة الالهية . فالمرة الوحيدة التي ذكرت فيها قوى الهية شخصية هي التي قال فيها العراف لانطونيوس انه ينبغي ان يسترشد بواسطة روحه الحارسة « "Daimenion" » (ف ٢ م ٣ ب ٢٠ - ٣١) . وذات مرة وفي طارق ما وجد سكاروس نفسه لا يستطيع ان يتناجى الها واحدا للتضحية ولكن ينبغي أن يتوجه الى الآلهة والالهات اي للمجمع الالهي كله (ف ٣ م ١٠ ب ٤ - ٥) . وكأنه كانت هناك حاجة ماسة لقوة الهية كونية توازي وتقابل امبراطور العالم كله الذي يرد ذكره كثيرا في « انطوني وكليوباترا » وفي حلم كليوباترا عن انطوني يمكن ان يفسر على انه محاولة خلق اسطورة هذا الاله الكوني (ف ٥ م ٢ ب ٧٩ - ٨٣) والذي مع ظهوره يتلاشى الاله الوثني هرقل (ف ٤ م ٣ ب ١٦ - ١٧) يراجع Cantor, op. cit., pp. 139 — 140, 142, 144 — 145

استطاع شكسبير ان يقنعنا بأن قيصر على الرغم من مساوئه يمثل ضرورة ملحة من أجل تحقيق السلام العالمي . نعم فما كان السلام الروماني ، من وجهة نظر بلوتارخوس وشكسبير ليتحقق على يد رجل مثل انطونيوس أو امرأة مثل كليوباترا .

ولقد حرص انطونيوس على أن يطلق صفة « الولد » (boy) أو « المستجد » (bovice) على غريمه قيصر (ف٤م١٢ب١٤) . فالفرق في السن بين قيصر الشاب اليافع وانطونيوس الكهل الناضج ، وهو امر اولاه شكسبير فائق عنايته ، يكسب الاخير تأييد وتعاطف المشاهدين انه عنصر اساسي في معاناة انطونيوس النفسية فهو الفارس المحنك الذي يلقى الهزيمة على يد « صبي » محدث ومبتدىء في مجال الحرب والسياسة . هذا ما يراه ويعاني منه انطونيوس اما الحقيقة فهي غير ذلك ونلمسها في المكر السياسي والدهاء التكتيكي في دبلوماسية قيصر حتى انه عندما أعلن الحرب لم يعلنها على غريمه ومواطنه انطونيوس بل ضد كليوباترا الملكة الاجنبية (ف٣م٧ب٥) وعندما أرسل ثيديياس الى الاسكندرية حمله رسالة الى كليوباترا تقول ان قيصر « يعلم انك تحتضنين انطونيوس لا عن حب بل عن خوف » (ف٣م١٣ب٥٦ ـ ٥٧) . ومن اكبر اللحظات الدرامية في المسرحية تلك لقاء قيصر وكليوباترا سيدي الرياء والخداع (ف٥م٢) . ويكسب قيصر الجولة الاولى في هذا اللقاء اذ يبادر بالهجوم متظاهرا بأنه لا يستطيع التمييز بين كليوباترا ووصيفاتها (ب١١٢) فتوجه كليوباترا ضربتها الخطابية بردها قائلة ان الاخ « لا قيصر » هي المسؤولة عن ما وصلت اليه الامور (ب١١٥) . ويمثل قيصر دور النبالة بجدارة عندما يخبرها بأنه جاء ليسمع ما تشير به في التصرف حيالها (ب١٨٦ وما يليه) . ولكن المشاهد ، وفي الأغلب كليوباترا ، يعلم نية قيصر بأنه قد عقد العزم على أن يسوقها في موكب نصره (ف٥م١ب٦٥) . ويتأكد خداع قيصر عندما يدخل دولابيلا ويبين نواياه السيئة وهكذا كانت كليوباترا الماكرة تدرك ان قيصر يخدعها بمعسول الكلام واستطاعت الملكة المصرية ان تكسب الجولة الاخيرة باحباط أهداف قيصر السياسية وذلك بانتحارها الذي يعد بحق اول انتصار على قيصر طوال المسرحية .

ولا يعطي ليبدوس من هذه المسرحية الطويلة سوى بثمانية وأربعين بيتا يلقيها اثناء الحوار . وهو ما يعكس قصر دوره وضآلة شخصيته الى درجة انه يختفي تماما منذ المشهد الثاني في الفصل الثالث ولا نسمع عنه قط بعد ذلك . وربما لن نشعر بضآلة الدور الدرامي الذي يؤديه ليبدوس في المسرحية الا اذا تذكرنا انه كان أحد افراد الائتلاف الثلاثي الذي امسك بزمام الامور فيما بعد موت يوليوس قيصر ولفترة طويلة من الزمن . ولم يكتف شكسبير بالاحتفاظ بما ورد في الروايات التاريخية من انه كان الشريك الضعيف في هذا الائتلاف بل زاد على ذلك انه خلع عليه بعض الملامح النصف كوميدية ذلك انه بالفعل يثير الضحك بشدة تملقه لكل من قيصر وانطونيوس مما يستجلب سخرية اجريبا وانوباربوس . انه في الحقيقة شخص متملق للظهر مستسم الكلمات لقيصر وطرفه الأساسية على تهدئة المواقف العنيفة . ويسخر منه الخادم اثناء اعداد مأدبة بومبي على أساس انه رجل وضع في مركز اكبر بكثير من قدراته وطاقاته . انظر اليه وقد أسرف في احتساء الخمر اسرافا اوقعه في غيبوبة حمله بعدها احد الخدم على ظهره خارج مكان الوليمة واحداث المسرحية كلها . أليس في ذلك رمز لاختفائه نهائيا من عالم السياسة الرومانية التي لم يكن كفئا لها ولرجالاتها ؟ واسمع للخادم معلقا على منظر ليبدوس المخمور والمحمول بلا حراك إذ يقول « أن تدعى لتشغل منصب كبير ولا تقدر على النهوض بأعبائه كمثل فتحات العين بدون المقلة فتكون عندئذ دمارا على جمال الوجه » (ف٢م٧ب١٢ ـ ١٤)[٢١] الى

(٢٠) يقول كانتور ان اوكتافيوس الذي يبدو مظهريا كنموذج الروح الرومانية والفضائل القديمة لا يتمتع في الواقع بأية نبالة ولا يمكن مقارنته بالأفاضل الجمهوريين في « كوريولانوس » و « يوليوس قيصر » وعلى الرغم من انه لا يقدم على الانغماس في صنوف ملذات المتعة والترف الاميرطوري الا انه في المقابل لا يقدم شيئا وكأنه يعترف فقط بالعجز عن التدليل لنفسه فليس هناك من اهداف عليا وافكار سامية يقوم عليها رفضه للترف . انه ليس فيلسوفا رواقيا او اخلاقيا يقف في مواجهة مبدأ اتباع الملذات الابيقوري . انه هو نفسه لا يتحدى ان يكون أبيقوريا معتدلا أو ما يمكن ان ننسب في ايامنا هذه بالنفعي (utilitarian) فهو لا يرفض المتع والترف الا بسبب عواقبها الوخيمة وهذا ما يبدو من خلال انتقاده لموقف انطونيوس (ف١ م٤ ب٢٢ ـ ٣٣) . ولهذه الأسباب جميعا يقول كانتور انه لا يمكن ان يكون اوكتافيوس في « انطوني وكليوباترا » المعيار الذي نقيس عليه شخصية انطونيوس . ولم يفكر أحد بالمسرحية قط في ان يتمنى ان يكون انطونيوس مثل اوكتافيوس وكل ما نرجوه يدور حول فكرة ان يكون انطونيوس مثل انطونيوس في أيامه الأولى أي ايان عصر روما القديمة . ربما يعني ان اوكتافيوس ليس هو المتحدث باسم الفكرة الرومانية وليس هو الذي يجعلنا نحس بالفضائل الرومانية ولكنه انطونيوس كما كان في الماضي ومن ثم فلا معيار لانطونيوس سوى انطونيوس نفسه (ف١ م١ ب٥٧ ـ ٥٩ ، ف٢ م٢ ب٣ ـ ٦٠ ، ف٣ م١١ ب٢٥ ـ ٢٦) . راجع Cantor, op. cit., pp. 28 — 30.

(٢١) تقول الترجمة الحرفية للعبارة « ان تدعى الى الاجواء العليا ولا ترى متحركا فيها . . . الخ » وهي صورة شعرية موروثة من علم الفلك البطلمي الذي كان يقوم على فكرة وجود سبعة نجوم يطوفها حول مركز واحد . وتحوي كل واحدة منها ، بما في ذلك الشمس ، على كوكب واحد كانت تتحرك مرة واحدة حول الأرض كل يوم . وكانت العين الآسية تقارن ايان العصر الاغريقي الروماني بالنجم . كما ان كلمة disaster الواردة في هذا النص مشتقة من كلمة Astron الاغريقية ومعناها النجم ، مع اضافة المقطع dis في بداية الكلمة . والمعنى انه لويس عرض بترجمة هذه الفقرة كما يلي « ان مثل بومبي مثل الكواكب التعليقة » يدور في فلك عظيم ولا يبصره احد كمحجر العين الفارغ يشوه الخد تشويها اليها » وابطأنا هنا موضوع لأن الترجمة غير دقيقة من ناحية ولأنه جعلها تدور حول بومبي من ناحية أخرى في حين ان المقصود هو ليبدوس كما رأينا وان كان لا يذكر اسمه .

لتعليق اينوباربوس فكان كما يلي ان هذا الخادم « يحمل ثلث العالم » (ف٣م٧ب٨٤) وهي عبارة تحمل اشارة واضحة لعبارة اخرى سابقة وصف فيها انطونيوس على انه نصف اطلس والعمود الثالث للعالم . ويقول ايروس عن ليبدوس الذي اودعه قيصر السجن فيما بعد « لقد سجن الثالث المسكين » "poor third" (ف٣م٥ب١٠) ويتحدث أجريبا واينوباربوس عن تملق ليبدوس لحليفيه فيقولان انه عندما يمدح قيصر يصفه بأنه « جوبتر الرجال » وعندما يثني على أنطونيوس يصفه بأنه « رب جوبتر » اي رب رب الارباب !! ويصفه كذلك بأنه كالطائر العربي العنقاء الخالدة التي تعمر مئات السنين والتي عندما تحرق تهب من الرماد حية مرة أخرى (وفي ذلك ربط واضح بين انطونيوس وسحر الشرق) . وعندما ينافق قيصر يقول « ان أردت أن تمدح قيصر فقل قيصر ولا تزد » (ف٣م٢ب١٣) انه يحب قيصر أكثر من اي شخص آخر ولكنه مع ذلك يحب انطونيوس حبا يفوق كل تصور . فلا الالسنة بقادرة على التعبير عن هذا الحب ولا الصور تستطيع ان تمثله ولا يعرف الكتاب كيف يشرحونه ولا المنشدون كيف يتغنون به ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد . اما حبه لقيصر فهو الاعجاب والخضوع او الخوف والخشوع . وينبغي ان لا ننسى ان سخرية اجريبا رجل قيصر واينوباربوس رجل انطونيوس من تملق ليبدوس قد نالت بطريقة غير مباشرة من سيديهما فضلا عن ان اجريبا قد تعرض لانطونيوس كما تعرض اينوباربوس لقيصر بصورة شبه صريحة . والجدير بالملاحظة قبل ان نترك هذه النقطة انهما يتبادلان الحديث هنا على نحو سريع وخاطف ويتقاسمات البيت الواحد (stichomythia) على نحو ما كان يحدث في المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية (راجع بصفة خاصة أبيات ١٤ - ١٦ في المشهد الثاني بالفصل الثالث) .

• • •

رابعاً : أنطونيوس بين الحب والواجب

وليست مسرحية « انطوني وكليوباترا » من اطول مسرحيات شكسبير فحسب بل هي ايضا أكثرها في تعدد الشخصيات . واذا تتبعنا لغة الارقام نجد ان الشخصيات الاربع الرئيسية انطونيوس وكليوباترا وقيصر واينوباربوس قد قامت بحوالي ثلثي المسرحية ، تحمل انطونيوس وحده عبء ٢٥٪ وكليوباترا ٢٠٪ وقيصر ١٢٪ واينوباربوس ١٠٪ . اما الثلث الباقي من أبيات المسرحية فتقاسمه خمس واربعون شخصية صغرى لا يتعدى دور اي فرد منهم نسبة ٤٪ من المجموع الكلي لأبيات المسرحية . وتشير هذه الارقام بوضوح قاطع الى تركيز المؤلف على شخصيتي انطونيوس وكليوباترا فهما يقومان معا بحوالي نصف المسرحية . واكثر من ذلك فان ثالث الشخصيات أهمية اي قيصر يوظف كالنقيض الشارح لبعض جوانب شخصية انطونيوس أما الشخصية الرابعة في الاهمية اينوباربوس فله مكانة خاصة وذلك لقربه من العاشقين وتفانيه في خدمة انطونيوس .

ولاشك في ان نفس عنوان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » يطرح علينا السؤال التالي : ايهما البطل المأساوي الحقيقي الذي يقع في شخصيته جوهر المسرحية كلها ؟ ولعل تقديم اسم انطونيوس على اسم معشوقته في عنوان المسرحية يوحي بانه يحظى بالنصيب الأكبر من عناية ورعاية الشاعر ويعد دليلا واضحا على ان شكسبير نفسه يميل الى وضع انطونيوس في مركز البطل المأساوي للمسرحية التي لولا ذلك لامكن ان يكون عنوانها « كليوباترا وانطوني » . ودور انطونيوس فعلا هو الدور الاكبر والاهم كما وكيفا لان شخصيته تسيطر على اهتمامنا منذ بداية المسرحية الى نهايتها . حتى في الفصل الخامس الذي يركز فيه الشاعر على كليوباترا بعد موت واختفاء انطونيوس لا يزال الاخير هو محور الافعال وملهم كل الافكار فعليه يدور كل حديث واليه يشير كل حوار . اما اذا اختبرنا الى لب المأساة في الاختيار الاخلاقي بين الواجب العام والمصلحة العليا من جهة والحياة الخاصة والمتعة الشخصية من جهة اخرى فيجب ان نتذكر دائما انه كان اختيار انطونيوس لا كليوباترا . وهو الذي تحمل على كاهله عبء التناقض الحاد بين عالم الحب والمرأة من جهة وعالم الحرب والامبراطورية من جهة اخرى . كما انه فاز بنصيب الأسد من النتائج المأساوية التي ترتبت على ذلك الاختيار الاخلاقي او التصادم بين النقيضين الحب والواجب . حقا ان شكسبير يستخدم كل وسائل التركيز الدرامي والشعري في الفصل الخامس للارتفاع بكليوباترا في نهاية المسرحية الى قمة البطولة فجعل حديثها غنائيا عذبا وقدم وصيفاتها على اهبة الاستعداد في كل لحظة للتضحية بالحياة من أجلها ولم تفقد الغانية كليوباترا الأبهة الملكية بل زادتها رسوخا وعظمة بفضل الروح الرواقية التي تحلت بها وهي تواجه الموت . وأصبح انتحار كليوباترا بمثابة حفل عرس ستزف فيه الملكة المصرية الى عشيقها انطونيوس في العالم الآخر . وجاء الد أعدائها قيصر ليشهد بأنها بعد الموت بدت كالنائمة في احضان انطونيوس كل ذلك وغيره الكثير مما سنعود اليه تفصيلا عند حديثنا عن شخصية كليوباترا يوضح ان شكسبير كان يهدف الى خلق مزيد من التعاطف والاعجاب في قلب المشاهدين تجاه هذه الملكة في لحظاتها الاخيرة . ولكن هذا كله لا ينسينا انطونيوس ، ذلك ان كليوباترا لا تكتسب تعاطفنا واعجابنا الا من خلال تفانيها في حب انطونيوس واخلاصها له بعد

موته . هذا وينبغي ان نضع في الاعتبار ان شكسبير في الواقع قد اعطى لانطونيوس الكثير من الاهتمام والتبجيل الذي جاء معظمها على حساب كليوباترا ، وقد لا نتبين ذلك الا اذا أعدنا إلى الذاكرة ما فعله المؤلف الفرنسي جوديل في « كليوباترا الأسيرة » وما فعله امير الشعراء العربي احمد شوقي في « مصرع كليوباترا » .

أما اذا تفرسنا ملامح شخصية انطونيوس شكسبير عن قرب فان اول ما يفرض نفسه علينا فرضا من النظرة الأولى هو مقدرته الحربية وحنكته العسكرية ها هو فينتديوس قائد جنده يتحدث عنه فيقول ان اسم انطونيوس ـ بمجرد الاسم ـ يثير الرعب في قلوب الاعداء وكأنه كلمة سحرية (ف٣م١ب٣١) . اما فيلو فيقول عنه انه شبيه بمارس اله الحرب نفسه (ف١م١ب٤) وتخاطبه كليوباترا قائلة « أنت يا أعظم جندي في العالم » (ف١م٣ب٣٨ ـ ٣٩) وتقول مخاطبة اياه ايضا « يا أنبل الناس » و « تاج الأرض » و « الفيلق الحرب » و « علم الابطال » و « اعجوبة الدهر » (في اماكن متفرقة) وبعد أن يموت تقول « لم يعد على الارض ما يستحق ان يطلع عليه القمر »[٣٢] (ف٤م١٥ب٥٤ وما يليه) . وهي التي كانت قد خاطبته بعد عودته من احدى المعارك بالقرب من الاسكندرية منتصرا قائلة « يا سيد السادة . . . يا أيتها الشجاعة اللانهائية » (ف٤م٩ب١٦ ـ ١٧) . وتصف لنا حلما رأته في المنام وفيه تجد انطونيوس « وقد وقف مفرج الساقين على جانبي المحيط وذراعه المرفوع يجمل العالم » (ف٥م٢ب٨١ ـ ٨٣) وهو ما يذكرنا بكولوسوس جزيرة رودس[٣٣] وبأسطورة اطلس[٣٤] . نعم فكليوباترا ترى فيه هرقل الرومان او الروماني الهرقلي ذا العلاقة الوطيدة بالفضيلة الكاملة[٣٥] والسيادة الالهية انه كما ترى نهار العالم او شمس الكون وكل ذلك بفضل امجاده العسكرية التي طبقت الآفاق وحملته يحمل مسئوليات ثلث العالم . او نصفه في الواقع ـ على كتفيه كأحد اعضاء الائتلاف الثلاثي وكسيد لممالك الشرق .

ويتحدث انطونيوس عن نفسه فيعبر انما تعبير عن شجاعته الفائقة اذ يقول عشية معركة الاسكندرية « لأحيا غدا او لأغسل شرفي الميت بالدم حتى يحيا من جديد » (ف٤م٢ب٥ ـ ٦٠) . ويصف نفسه بأنه « أعظم امراء العالم وانبلهم جميعا فهو يفضل أن يموت ميتة الشرف على ان يسلم خوذته » (ف٤م١٥ب٥٤ وما يليه) . وهكذا يواصل الشاعر تضخيم وتفخيم صورة بطله سواء عن طريق حديث الآخرين عنه أو ما يقوله هو عن نفسه مزهوا بأمجاده وشجاعته . وهناك محاولة للربط بينه وبين بعض ابطال وآلهة الأساطير القديمة فيلو يشبه نظرات انطونيوس بنظرات اله الحرب مارس كما يصفه بانه العمود الثالث الذي يرتكز عليه العالم وفي ذلك اشارة الى اسطورة اطلس . ويرى فيه ليبدوس « جوبيتر البشر » ويقرن بينه وبين « الطائر العربي » اي العنقاء . أما اينوباربوس فيعتبر سيده انطونيوس مثلا للكرم . وحتى جنود قيصر . كان من بينهم من قال

(٣٢) يستخدم الشعر في المسرحية « كلمة الأرض » ومشتقاتها ومترادفاتها جنبا الى جنب مع « البحر » و « السماء » مما يشير الى اتساع الامبراطورية الرومانية المترامية الاطراف والتي امتدت الى الأراضي حول البحر المتوسط . ولكن هذا الاستخدام ، كما يرى نايت ، يقدم هدف شكسبير في تصوير انطونيوس البطل يتخطى حدود الأرض والبحر ويعلو فوق المستوى الأدمي ويصل الى المستوى الكوني والافق العظيم :

G.W. Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays (Methuen 1931 repr. 1938), pp. 206 ff.

(٣٣) قيل ان تمثالا ضخما للغاية (Colossus) كان قد اقيم على مدخل ميناء جزيرة رودس للاله ابوللو (او غيره ؟) وكان هذا التمثال احد العجائب السبعة في العالم القديم وصار مثلا للضخامة .

(٣٤) اطلس (Atlas) هو عملاق من سلالة العمالقة تيتانس عوقب بسبب اشتراكه في الثورة على الآلهة ومحاربة الاستيلاء على الاوليمبوس بأن يرفع السماء على رأسه ويديه في مكان ما بأقصى الغرب .

(٣٥) لا يخفى على انطونيوس وكليوباترا صفة البطولة والفضيلة من تراثها باقية مما وسعه التفاخر والابحار منها الى بحار جهولة . ففي مواقفها هذا رد حاسم على ما وصلت اليه الحياة في عصرها بعد سقوط المدنية القديمة روما بفضائلها التقليدية اذ تتأرجح في الطموح لثياب التقاليد والقيم القديمة . ولذلك فان انطونيوس وكليوباترا قد سبقا عصرهما في فهم الامور فقد قررا الحب وهذه التضحية يحتم الانسان أن يحياها بدون تأييد التقاليد والأعراف . أما اوكتافيوس فهو القدر ـ غير البطولي ـ للامبراطورية الرومانية وادارتها البيروقراطية التي على أية حال كان يوسعها ان تسير بدونه . أما انطونيوس وكليوباترا فهما البطلان الحقيقيان لفترة ما بعد سقوط الجمهورية الرومانية لانهما قد حاولا البحث عن طريق جديد لتحقيق البطولة . والجدير بالذكر أن انتصار اوكتافيوس في النهاية لا يعني انه البطل المنتصر والمحبوب على العكس من ذلك نجد انه كلما حقق انتصارات عسكرية على خصمه كلما كان ذلك على حساب شعبيته وعلى حساب تعاطفنا معه . أما انطونيوس فهو الاقدر على استخلاص الولاء لانه ارتبط بعلاقات حميمة مع الناس . ولقد استطاع ان ينتزع الاعجاب ـ او قل « النصر » ـ من قلب الهزيمة في موقعة موديا وكذلك في موقعة اكتيوم ومن ثم في نهاية المسرحية وعند موته . وهو الذي لا يلوم الجنود بعد الهزيمة ويشعرون بالذنب اذ هم لم يلحقوا الى جواره في ساعة الشدة . لقد وضع انطونيوس نفسه الى حد ما فوق مستوى الفضيلة الادبية حتى ان اية غلطة منه ـ مهما كانت وضيعة ـ لا يمكن ان تنقص من نبالته ويكفي ان يتذكر اتباعه ماضيه المجيد ليظلوا على ولائهم له . وهذا يعني ـ في رأي كانتور ـ أننا أمام معايير جديدة للحكم الاخلاقي فحيث ان الولاء والثقة هما اهم شيء فان انطونيوس يطالبنا بأن نحاسبه بناء على نيته على أساس نتائج سلوكه ومن ثم فان السلوك الذي لا يقلل من مجد انطونيوس قد يكون خطأ للآخرين راجع

Cantor, op. cit., pp. 149 — 153, 203 — 205

ان انطونيوس مثل جوبيتر على الأرض والفضل ما شهدت به الاعداء . اما بومبي فيصفه قائلا بأن « به من صفات الجندية ضعف ما بزميليه (في الائتلاف الثلاثي) » (ف٢م١ب٣٤ - ٣٥) .

والجدير بالذكر انه مع الاعتراف بأن مسرحية « انطوني وكليوباترا » تعتبر من وجهة النظر التاريخية استمرارا لمسرحية « يوليوس قيصر » لنفس المؤلف شكسبير الا انه ينبغي ان نفرق بين شخصية انطونيوس في كلا المسرحيتين . لقد وضع الشاعر الانجليزي نصب عينيه - فيما يبدو - ان يحول شخصية انطونيوس الشاب اليافع العنيد والسياسي الانتهازي في يوليوس قيصر ، الى رجل آخر في سن الكهولة والنضج يهذب سلوكه ولكنه لا يزال يبحث عن اللذة والمتعة او بعبارة اخرى وجوزة رجل عظيم يهوي من عليائه .

وعندما يظهر انطونيوس في بداية المسرحية يعلن ان الممالك لا تساوي شيئا وانه لا يهمه ان تغرق روما في مياه التيبر لأن لذة الحياة لا تتحقق الا في الحب . فما أن ينتهي من كلامه حتى تصيبه « فكرة رومانية » تجعله في الغد حالا انشغالا بشئون السياسة والممالك . ان نهاية انطونيوس تجعلنا نستعيد كل كلماته فهو الذي كان يلعب بنصف العالم كيفما شاء ويهب الممالك لمن يشاء ويضحي بالدنيا كلها من اجل ساعة مرح ويحطم الرقاب لقاء مكافأة يمنحها . ولكنه يفقد كل شيء في النهاية يفقد الممالك ويخسر الملوك والحلفاء والأصدقاء بل والخدم والاتباع وهو الذي ما برح لم لو كان يقول شارميان « ان ألم فقدان العظمة يفوق ألم انفصال الروح عن الجسد » (ف٤م١٣ب٣-٦) . ولكن انطونيوس في انهيار عظيم عظمة كلامه ذاتها انه القائل لكليوباترا « لاتذري دمعة واحدة ، فواحدة من دموعك تعادل كل ما كسبت وما خسرت » (ف٣م١١ب٦٩) . لقد نزل انطونيوس الى مستوى قدره التعس فصعد الى مرتبة البطولة وهو الامر الذي يتضح على نحو افضل لو قارناه بقيصر الذي يبدو في قمة انتصاره ظافرا وناجحا الى جوار غريمه المهزوم والمزعزع الى اهل بفضل القيم الانسانية التي يمثلها . لقد احب انطونيوس كليوباترا وهو على علم تام بأن كل ساعة يقضيها في احضانها تأخذ من مجده وشهرته وتنتهي - الى سمعته فاختار فقدان المجد والشهرة في سبيل الحب . لقد ضحى بالممالك وكسب الحب وتحولت انتصاراته في ميدان الحرب الى أمجاد في عالم الحب . وإذا كان الفشل في الحرب فيما مضى قد جعله تمثالا مرموقا فان حبه الآن يجعله إلها نعم فان نار الحب الشرقية التي اشتعل بها انطونيوس هي التي رفعته الى مرتبة الالوهية فبدون الحب كان سيتساوى مع بقية الحيوانات .(٢٦)

يقول فيلو لديمتريوس « ينسى انطونيوس نفسه احيانا ويفقد الكثير من عظمته التي مع ذلك يظل مصاحبا لاسمه » (ف١م١ب٥٨ - ٦٠) . ويقول لبيدوس مخاطبا قيصر « ان الشرور تسود فيه بدرجة كافية فأخطاؤه كنقط السماء (اي النجوم) تبدو أكثر وضوحا في الليلة الظلماء ، انها اخطاء وراثية لم يكتسبها بمحض ارادته » (ف١م٤ب١١ - ١٤) . وتقول كليوباترا عن انطونيوس « ما احسد نفس الفتى ، دعه يذهب الى الابد بلا تدعه ! فقد يبدو ورسمه من جانب كالطور جورجونة(٢٧) ومن جانب آخر مثل مارس » (ف٢م٥ب١١٦ - ١١٧) . ويتحدث عنه مايكناس بعد انتحاره فيقول « لقد كانت صفاته الطيبة تعادل عيبه » (ف٥م١ب٣٠ - ٤١) .

وقد تبدو عيوب انطونيوس احيانا مزعجة لانها تنتقص من عظمته . بل ان كثيرا من الالفاظ المستخدمة في وصف هذه الأخطاء تعد مشينة الى حد بعيد مثل « شهوة الغجري » ، « الزاني » ، « البطة البرية الخرفة » و « الوحش العجوز » . ولعل اكبر ضربة توجه لعظمة انطونيوس في المسرحية تتمثل فيما يقوله قائد جنوده فينتيديوس الذي يكشف عن غيرة انطونيوس من قواده المنتصرين وحقده على انجازاتهم « ويوصي ان اصنع الانتصارات اكثر لصالح انطونيوس ولكن ذلك قد يغضبه وفي غضبه سيذهب انتصاري هباء » (ف٣م١ب٢٥ - ٢٧) على ان ما يقوله فينتيديوس في مسرحية شكسبير يتفق تماما مع ما يرد في رواية بلوتارخوس التي تورد ان هذا القائد الروماني قد قهر باكوروس ابن ملك البارثيين وقتل الكثيرين من افراد الجيش المعادي وعلى رأسهم باكوروس نفسه . ولكنه قرر عدم مطاردة فلول البارثيين خشية من غيرة وحسد انطونيوس ويضيف بلوتارخوس قائلا « ولقد اثبت (فينتيديوس) ما كان يقال بصفة عامة من أن انطونيوس وقيصر لم ينجحا في معظم حملاتهما العسكرية الا عن طريق الاخرين ولم يحققا هذه الانتصارات بأنفسهما » (Comp. V2 XXXGV 1 — 285 1) نحن الان نعترف بأن الضربة الموجهة الى عظمة انطونيوس العسكرية من خلال ما يقوله فينتيديوس تقوم على اساس معطيات رواية بلوتارخوس ولم تكن من عنديات شكسبير . وهي ضربة خطيرة تتفق مع تحامل بلوتارخوس على انطونيوس ولكننا تساءلنا ألم يكن في وسع شكسبير ان يخفف كلمات فينتيديوس او على الاقل يقلل

---

(٢٦) انظر : Knight, op. cit., pp. 215 — ff.

(٢٧) الجورجونيات (Gorgones) هي مخلوقات اسطورية يتحدث هسيودوس عن ثلاثة منها يعتبر ميدوسا (Medusa) ولهن وجوه مرعبة وعيون نارية وخصلات شعر ثعابين ويستطعن ان يحولن أي شخص أو أي شيء الى حجر بمجرد النظر اليه .

من شأنها كما فعل في الكثير من التفصيلات الاخرى ؟ كان في وسعه بالطبع أن يتجاهل هذه الانتقادات ولكنه باحتفاظه بها يهدف بالقطع الى تحقيق بعض الاغراض الدرامية وهذا ما نحاول استكشافه .

ومما يؤكد رأينا عن وجود هدف درامي ما وراء تسجيل مثل هذه الانتقادات على انطونيوس ان شكسبير يضيف اليها ما يلي : معاملة انطونيوس غير الكريمة لاوكتافيا زوجته الرومانية النبيلة وكذلك قسوته مع ثيدياس رسول قيصر عليت هذه القسوة مبررات كافية . ومن الواضح ان شكسبير لا يتسامح مع بطله انطونيوس اذ يكيل له الكثير من الكلمات الانتقادية بين الحين والآخر بل ان انطونيوس لا يعفي نفسه من التأنيب والتوبيخ والاعتراف بالاخطاء وهذه وسيلة ذكية من الشاعر العبقري استطاع بها لا ان يفقد هذه الانتقادات مضمونها الخطير فحسب بل وأن يكسب ايضا لبطله مزيدا من الاحترام والاعجاب في وجه كل ما يعترضه من هجوم انتقادي . خذ على ذلك مثلا ما يتردد دائما في المسرحية من أن انطونيوس لا يعمل حسابا للاخلاقيات لان من يتصل الامور يكتشف غير ذلك فهو يعترف بنواقصه ويندم على نقضها ويعترف باسرافه في الشراب ويأسف على عبوديته « للساعات المسمومة » والمتعة التي حجبت عنه معرفة نفسه . لقد ندم كثيرا امام قيصر في روما ويقدر ما تسمح به الكرامة . ولم يكن انطونيوس مناورا او مخادعا حين ترك مصر وكليوباترا الى روما ولكنه بالفعل كان ينوي هجرانها للأبد . اذ يقول مناجيا نفسه - وفي المناجاة صدق - « ينبغي ان أحطم هذه القيود المصرية القوية » (ف ١ م ٢ ب ١٠٧) ويقول كذلك « ينبغي أن أهجر هذه الملكة الساحرة » (ف ١ م ٢ ب ١١٩) . لقد فشل - حقا - في تنفيذ كل هذه القرارات الصعبة ولكن هذا الفشل من وجهة النظر الدرامية - لا الاخلاقية - يحسب له لا عليه . ولنتذكر أن هناك اتجاها قويا في رواية بلوتارخوس بأن كليوباترا سلبت انطونيوس لبه وبعد ان استولت عليه تماما تخلت عنه وخدعته . اما شكسبير فهو شديد الحرص على محو هذه الفكرة فانطونيوس عنده لم ينخدع في كليوباترا لانه يعرف حقيقة شخصيتها تمام المعرفة .

وهذا ما يسبب له توترا شديدا طوال المسرحية ويزيد من اصطدام الصراع الأخلاقي والعاطفة النفسية في شخصه وهذه كلها اضافات قيمة لرصيده الدرامي من البطولة المأساوية .

اننا حقا لا نشعر بأن بطل مسرحية « انطوني وكليوباترا » خالص البراءة او مطلق الخير ولعل هذا ما يثير فينا شعورا بالقبول ولا سيما عندما نراه يسيء معاملة او كتافيا المخلصة او يقسو في تهديداته على حساب مجده وسمعته . ومع ذلك فنحن نزداد تعاطفا معه وإشفاقا عليه ونشعر ازاءه بحرارة قلبية ونميل الى اعتباره انسانا طيبا ونبيلا انحدر رغم علو مجده وعظمته الى عالم يميل الى حالة الفساد او الانحلال التام . انه ذو طبيعة سمحة كريم الطوية واسع الصدر بعيد عن الحسد والحقد ويتسامى الى آفاق ابن هيم على اتم الاستعداد للتضحية بالحياة في سبيل من يحب لاحدهم لوما يهوى . انه رجل غير متسلط بل مقدام ومندفع احيانا وهو بسيط الى حد الاعتراف باخطائه وقبول النقد واتباع النصائح وسماع كلمات التأنيب يقول للرسول « سم كليوباترا كما يسمونها في روما وأخذني على أخطائي بكامل حريتك .... فالأعشاب الضارة تنمو عندما تسكن الرياح العاتية ومن يخبرنا بأخطائنا كمن يحرث أرضنا » . (ف ١ م ٢ ب ٩٧ - ١٠٢) . وكان قد قال ايضا في نفس المشهد (ب ٨٨ - ٩٠) « يستحق احلى الكلام من يصارحني بالحقيقة وان كانت قاتلة » . وكم كان انطونيوس كريما مع رجاله واتباعه حتى انه بيديه يصافح خدمه ويدعوهم الى الجلوس بجواره اثناء الوليمة ويشكرهم على ولائهم له ويخشى لو يستطيع ان يسدد دين هذا الحب والولاء والتفاني (ف ٤ م ٢ ب ١٠ وما يليه) .

*

ويتلخص جوهر شخصية انطونيوس في نصيحته السداة الى قيصر على مأدبة بومبي حيث قال له « كن طفلا للزمن » يرد قيصر « أملك هذا » (ف ٢ م ٧ ب ٩٢ - ٩٤) ففي هذه النصيحة البسيطة وفي رد قيصر المحكم يتضح الفرق الاساسي بين هاتين الشخصيتين . الا يتمتع انطونيوس بالكثير من طباع الاطفال فهو ابن اللحظة الراهنة يعيشها ولا يفكر في سواها كما انه يختار اسهل الطرق للخروج من المتاعب بغض النظر عن النتائج وكل ما قد وقع في الماضي بالنسبة له يعد في حكم المنتهي بحلول الحاضر (ف ١ م ٢ ب ٨٨) اما عن المستقبل فلا وجود له في حساباته حتى انه يسكت اينوباربوس عندما حاول الاخير التنبؤ بمستقبل الاحداث وعرض خطة تكتيكية (ف ٢ م ٢ ب ١٠٧) . فانطونيوس الطفل ابن اللحظة الحاضرة هو الذي يوافق على الزواج من اوكتافيا بتهيئة الآن قدميه في روما ولانه يأمل في التغلب على رغبته القلبية في العودة الى كليوباترا . فكان كالمستجير من النار بالرمضاء فالمشهد التالي يكشف لنا وله استحالة تحقيق ذلك الامل رغم عزم صاحبه الاكيد ونيته الصادقة . وبعد ذلك ينتهز انطونيوس اول بادرة للاختلاف مع قيصر ذريعة لهجران اخته اوكتافيا والعودة الى مصر وكليوباترا . انه هكذا « طفل الزمن » يتشكل سلوكه حسب ملابسات كل لحظة على حده ، ولقد نجده باسما وعابسا بين لحظة واخرى ، دون تناسق في الانفعالات او تسلسل في التصرفات . انه الجندي الفنان ، فهو أبعد ما يكون عن البرود كما انه ليس جسدا خالصا بخيال ابداعي يمكنه من المرونة في المتع والملذات

والأرب والتمرغ في وهج الثراء والشهرة بإحساس شاعري . وهذا الجندي الفنان يستطيع التخلي عن هذه الملذات الحسيه بعض الوقت ليتفرغ لمهامه الرسميه وواجباته الامبراطوريه الجامده . ومثل هذا الطفل الفنان لا يمكن ان يسفك دما من اجل عرش مثل ماكبث كما انه ـ وهذا هو الاهم ـ لا يمكن ان يدير حكم الامبراطورية الرومانية مثل قيصر .

ومن الواضح ان اهم ميزة زين بها شكسبير ـ وبلوتارخوس دون قصد ـ بطله هي انه جعله يعترف باخطائه وعيوبه صراحة . فهو على علم تام بسمعته السيئة في روما ويطلب من اوكتافيا الا تأخذ بكلام الناس قائلا « لقد سمعت الشائعات سمعي فلا تحكي على نقائص من كلام الناس . انا لم الزم السبيل السوى في سالف الايام ولكني سأنتهج الطريق القويم في كل ما افعله من الآن فصاعدا » (ف ٢ م ٣ ب ٥) . ولكنه هو نفسه الذي يقول ما معناه أن اعترافه بعيوبه لا ينقص من عظمته (ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ـ ٩٨) .

وعلى هذا الاساس لنمضي في حديثنا عن اخطاء انطونيوس ولا يفوتنا ان نشير الى حادثة السطو على بيت بومبي الاكبر دون وجه حق ودون دفع الثمن . وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس وسبق ان ألمحنا اليها . اما في المسرحيه فنجد بومبي يخاطب انطونيوس قائلا « لقد اغتصبت منزل والدي فيا الشبيه بالوقواق الذي لا يبني لنفسه عشا وانما يغتصب أوكار العصافير الاخرى » (ف ٢ م ٦ ب ٣٨ ـ ٢٩) . ويشير بومبي الى الخسة في سلوك انطونيوس لأن الاول قد اكرم وفادة وضيافة ام انطونيوس فلم يلق من الاخير اي بادرة للامتنان او العرفان بالجميل (ف ٢ م ٦ ب ٤٤ ـ ٤٦) .

وفوق كل هذه المساوىء اذا وصلنا الى جوار خطيئة انطونيوس الكبرى والتي يتحدث عنها بومبي فيقول « يجلس ماركوس انطونيوس في مصر للتمتع بالولائم ولن يشغل الحرب قط خارجها » (ف ٢ م ١ ب ١١ ـ ١٣) . ويقول ايضا في نفس المشهد (ب ٣١ وما يليه) ما معناه ان انطونيوس رغم تفوقه العسكري على جميع اقرانه ورغم أن عسكريته تعادل ضعفا عسكرية زميليه في الائتلاف الثلاثي الا انه لن يقوى على ان يبارح حجر الارملة المصرية لأن الشهوة تستعبده . وتبلغ هذه النقيصة بانطونيوس الى حد الفرار من اكتيوم هاربا في اثر كليوباترا وصفها يقول سكاروس احد رجاله « عندما دارت سفنها مع الريح متأهبة للفرار اثر سحرها على انطونيوس النبيل فشرع هو أيضا بالهروب في اثرها وكأنه بطة بحريه خرقة وترك المعركة على اشدها . لم ار فعلا في حياتي مخزيا يبعث على الخجل مثل هذا المنظر الذي اهدرت فيه الخبرة والرجولة والشرف » (ف ٣ م ١٠ ب ١٧ ـ ٢٣) . ويعترف انطونيوس نفسه بهذه الواقعة المخزية حين يقول « ان شعر رأسي في ثورة ، فالأبيض منه يؤنب الأسود على الحمق اما الأسود فيؤنب الأبيض على الخوف والخبل » (ف ٣ م ١١ ب ١٣ ـ ١٥) . وهنا يتجسد الصراع الداخلي في اعماق نفس البطل لأن الشعر الأسود يمثل روح الشباب والطيش وهو الذي أغراه بمواجهة البطر الشبابي الطائش في البحر كما أنه في نفس الوقت يمثل عاطفة الحب المتأججه . أما الشعر الأبيض فيمثل الجبن والجري هربا وراء كليوباترا خوفا من الضياع السياسي والعاطفي ان فقدها .

وهكذا تمثل شخصية انطونيوس الشكسبيريه صورة من صور احياء مفهوم البطولة أو فكرة الرجل العظيم (Vir magnus) ابان القرن السادس عشر لقد كان كل من يوليوس قيصر وانطونيوس امثلة بارزة للبطولة بسبب تمتعهم بالفضيله (Virtus) وهي اللفظة اللاتينية التي تعني في نفس الوقت « الرجولة المتميزة » او الفائقة . ذلك أن العناصر الجوهرية في مفهوم البطولة لدى الاغريق والرومان تمثلت في القوة العسكرية والشجاعة في الحرب والشهامة وقت الشدة والذاتية المكرسة لحراسة الشرف وكسب الشهرة والمجد . فكثيرا ما كان البطل الاغريقي الاسطوري انانيا متعجرفا ومغرورا قاسيا وهي أشياء تتعارض بالقطع مع المفهوم المسيحي للرجولة الكاملة التي كانت تتطلب صفات أخرى مثل التواضع الرزين والتروي الحكيم والحب العذري العفيف . وفي سنوات عصر النهضه حدث توتر شديد على الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين للبطولة والرجولة أي المفهوم الاغريقي الروماني الوثني والمفهوم المسيحي . فكان البعض يفضلون النموذج الكلاسيكي والبعض الآخر يميل الى الفضيله المسيحيه ثم جاء فريق ثالث وحاول المزج بين المفهومين . ولقد برزت عناصر المفهوم الكلاسيكي الوثني للبطولة في حياة شخصيات عديدة معاصرة لشكسبير مثل سير فيليب سيدني (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) وسير والتر رالي (١٥٥٢ ؟ ـ ١٦١٨) . وظهرت هذه العناصر في مسرحية « تامبور لين العظيم » (Tamburlane the Gneat) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) المنشورة عام ١٥٩٠ وفي مسرحية « بوسي دامبوا » (Bussy d,ambois) جورج تشابمان (١٥٥٩ ؟ ـ ١٦٣٤ ؟) المنشورة عام ١٦٠٧ وفي مسرحيات كثيرة تدور حول شخصية يوليوس قيصر ونشرت في هذه الآونة . أما مسرحيات شكسبير ولا سيما « كوريولانوس » فتعكس التوتر بين المفهومين الكلاسيكي والمسيحي لأنها تخلط بينها .

لقد كان بلوتارخوس على علم تام بنقائص واخطاء شخصية انطونيوس فسلط الأضواء عليها ولكننا مع ذلك نرى في انطونيوس

بلوتارخوس بطلا فاضلا يتخطى عوائق اللوم والنقد ليفوز باعجابنا واحترامنا . وهذه الصورة البلوتارخيه للبطولة في شخصية انطونيوس والتي تعكس المفهوم الكلاسيكي للبطولة بصفة عامة تنبعث في ردائها الجديد في هيئة انطونيوس شكسبير الذي لا يكف عن الزهو بأنه من نسل هرقل بطل الابطال الاسطوري والذي يمتاز بصفاته البطولية ويقول لاوكتافيا « ان فقدت كرامتي فقدت نفسي » (ف ٣ م ٤ ب ٢٢) فهذا يعني أن الكرامة والبطولة والمجد هي انطونيوس ولا حياة له بدونها (راجع ف ٢ م ٢ ب ٨٩ ، ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ، ف ٣ ب ٢٢ ، الخ) .

صفوة القول أن الفضائل والنقائص تزاوجت في شخصية انطونيوس وتداخلت تماما بحيث لا يمكن الفصل بينها . حقا لا يمكن رؤ ية الجانب المضيء في هذه الشخصية الا مع الظلال التي تحتويه . واذا سلمنا بما يقوله ليبدوس في المسرحيه اي أن أخطاءه ورذائله لم يكتسبها لكنا مسرفين في التسامح والتساهل على حد قول قيصر في نفس المسرحية . ونحن على اية حال لا نتجاهل محاولات شكسبير للتخفيف من نقائص انطونيوس كما وردت عند بلوتارخوس فأحداث المسرحية كلها توحي بوجود تيار جارف يدفع كل الشخصيات الى مصيرها المحتوم ولم يكن بوسع انطونيوس او غيره الوقوف في وجه هذا التيار . ولقد واجه شكسبير نفسه بعض المصاعب في عملية التخفيف هذه . فهجران انطونيوس لاوكتافيا الزوجة الصالحه عمل شائن بكل المعايير القديمة والحديثة ولم يستطع الشاعر الانجليزي الفذ بكل طاقاته الدراميه أن يفعل شيئا سوى ان يحذف بعض التفاصيل المتصلة بهذه الحادثة مثل ما ورد عند بلوتارخوس من أن أوكتافيا عندما هجرها انطونيوس كانت حاملا بالطفل الثالث من انطونيوس وانه طردها من بيته في روما وهي التي قد رفضت ان تتركه من قبل عندما طلب منها ذلك قيصر وأصرت على مباشرة مصالح زوجها وتربية اطفاله جميعا منها ومن زوجته الاسبق فولفيا . هذه الحقائق التاريخية التي وردت عند بلوتارخوس حذفها شكسبير لانه رأى فيها ما يهدم الشخصية المأساويه لهذا البطل كما أرادها . وبالغ شكسبير في تصوير اعمال قيصر التي خرقت الاتفاقات المبرمه بينه وبين انطونيوس وذلك من اجل تبرير تصرفات الاخير وعودته لكليوباترا . زد على ذلك أن الشاعر سلط الأضواء على الحب الأخوي المتبادل بين اوكتافيا وقيصر من اجل أن يخفف تعاطفنا واشفاقنا تجاه اوكتافيا التي هجرها زوجها لانها لن تحطم تماما وستلقى اخوها بالعطف والرعايه . لقد ارادها شكسبير في المسرحية اخت عدو وبالنسبه لانطونيوس اكثر من كونها الزوجة . واخيرا فان اذا كنا نندم الاتفاق في الطلاق بين انطونيوس واوكتافيا يمنعنا من أن نعطى لانفصالها وفشل هذه الزيجة اية أبعاد مأساويه قد تكون على حساب مأساويه شخصيه انطونيوس نفسه وعلاقاته الغراميه بكليوباترا .

ولقد قام شكسبير بمهمة رسم شخصية انطونيوس بطلا مأساويا على مراحل تدريجيه وفي بطء وتخطيط وخطى ثابته . فمن الملاحظ مثلا أن معظم الانتقادات الموجهة لسلوك وشخصية انطونيوس تقع في اول المسرحيه اما آخرها فيلقى الأضواء على صفاته البطولية الباهرة وعلى فضائله المستترة وينفض التراب عن كنوز الذهب الكامنة في قلب هذا الرجل المهزوم . وهكذا لم يقع التحول المأساوي في شخصية هذا البطل بمعجزة خارقه او مفاجأة طارئه وانما نبع هذا التحول بصورة طبيعية من نفس هذا البطل وسلسلة الاحداث التي مرت به وذلك بوسائل الفن الدرامي المتقن . ومن العجيب أن وجهة النظر الرومانية المنتقدة لسلوك انطونيوس تأتي في بداية المسرحية كحقيقة واقعه مقبولة ومنطقيه ولكننا ما أن نصل الى نهاية المسرحية حتى نحس بأن وجهة النظر هذه لم تكن صائبة وينبغي تصويبها وتعديلها لان انطونيوس نفسه فيما بين البداية والنهاية قد تخلص من عيوبه ونقائصه . واستطاع الشاعر عن طريق تصعيدات عاطفيه متدرجة ان يحول مشاعرنا تجاهه لانه أي انطونيوس هو الوحيد يحرك الدموع في مآقي كليوباترا (ف ٣ م ١١) ويستولي على ولاء خدمه وتابعيه وعلى رأسهم اينوباربوس (ف ٤ م ٢) . وعندما يهجر اينوباربوس سيده انطونيوس يأتي رد فعل الاخير نبيلا مشرقا (ف ٤ م ٥) فيموت اينوباربوس ندما على هجران انطونيوس (ف ٤ م ٩) . اما ايروس الذي طلب منه انطونيوس ان يقتله فيقول مخاطبا سيده فلتدر وجهك النبيل على اذن ! ذلك الوجه الكريم الذي يقدسه كل العالم » ويقتل ايروس قائلا « هكذا اهرب من الحزن على موت انطونيوس » (ف ٤ م ١٤ ب ٨٥ - ٩٥) . لقد ارتقى الحب بانطونيوس الى أسمى درجات النبل حتى انه عندما سمع ان كليوباترا قد ماتت قرر الانتحار على الفور ولما انكشف كذب هذا النبأ وبينما هو يعاني سكرات الموت لا ينطق بكلمة تأنيب واحدة ازاء هذه الأكذوبة القاتلة ولم يعد يفكر الا بسعادتها وخلاصها هي (ف ٤ م ١٤ م ١٥) .

تلك هي الصورة المأساوية التي خلقها شكسبير من المادة المستقاة من رواية بلوتارخوس الحافلة بالكثير من انحلال انطونيوس وقسوته وتلقيه الرشاوي وميله للابتزاز والنفاق ونزعة للتسلط والديكتاتوريه . لقد حذف شكسبير اغلب هذه الحقائق أو قلل من شأنها وأهمل وصف بلوتارخوس لموت انطونيوس على انه جبن وبؤس . وكان من الطبيعي ألا يذكر شكسبير حقيقة ان الكثيرين من الملوك والاصدقاء والخدم هجروا انطونيوس حتى قبل معركة اكتيوم وحذف الشاعر ايضا واقعة الرجل - سكاروس في المسرحية - الذي اهدته كليوباترا عدة الحرب الذهبية مكافأة على حسن بلائه في احدى معارك الاسكندرية التمهيديه فأخذ المكافأة ليلا ليهجر انطونيوس في الصباح وينضم الى صفوف قيصر . وحذف شكسبير كذلك حقيقه ان انطونيوس هو الذي امر بقتل بومبي وبدلا من ذلك جعل انطونيوس يدين مجرد التفكير في هذا الامر . ومع ان شكسبير احتفظ بحقيقة ان فولفيا زوجة انطونيوس السابقة كانت امرأة مشاكسه خلقت لزوجها الكثير من المتاعب ، فهي التي اعلنت الحرب مع

ضد قيصر في ايطاليا . الا انه حذف حقيقة انها كانت متسلطة في البيت ايضا تروض زوجها على الطاعة كما جاء في رواية بلوتارخوس فالزوج الذي تسيطر عليه زوجته سيطرة تامة لا يمكن ان يكون بطلا كلاسيكيا او شكسبيريا .

وعندما يعرض اجريبا فكرة زواج انطونيوس من اوكتافيا يصف انه « أحسن الرجال » (the best of men) ف ٢ م ٢ ب ١٣٣ - ١٣٥ وقارن ف ٣ م ٧ ب ٢٦) . تذكرنا هذه العبارة الانجليزية بمثلات لها وردت في مسرحية سوفوكليس « بنات تراخيس » كوصف لبطل هذه المأساة هرقل الذي تصفه ديانيرا فتقول « احسن الرجال جميعا » (panton aristos phos) بيت ١٧٧ طبعة (loeb) وناهيك بالعبارات الواردة في المسرحية التي عارض بها سينيكا « بنات تراخيس » وتحمل عنوان « هرقل فوق جبل أويتي » ما يهمنا الآن هو ان شكسبير حريص على ربط بطله انطونيوس ببطل الابطال الاسطوري هرقل سواء بالتلميح او التصريح . وتؤكد رأينا هذا حقيقة أن شكسبير جعل الجنود الذين سمعوا موسيقى يتردد صداها عشية المعركة النهائية بالاسكندرية يفسرونها على انها تعني تخلي هرقل - لاديونيسوس كما يرد في رواية بلوتارخوس - عن البطل الذي يتشبه به ويسلك دربه البطولي اي انطونيوس (ف ٤ م ٣ ب ٨٤) وعندما جيء بانطونيوس محمولا وهو بين الموت والحياة ترفعه كليوباترا الى قبرها بمعونة وصيفاتها قائلة « هذا جهد مضن ما أثقل وزنك يا سيدي » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٢) ولا نظن في أن « ثقل الوزن » هنا يمكن أن يؤخذ حرفيا ولكننا في نفس الوقت نعتقد بوجود معان اخرى مجازية تتصل بثقل الوزن المعنوي ولا سيما اذا تذكرنا ان ثقل الوزن كان صفة من صفات البطولة الكلاسيكية . فهرقل بطل الابطال الذي يتشبه به انطونيوس اضطر الى ترك السفينة أرجو في منتصف الرحلة الاسطورية به بعد ان رأى بحارتها أن ثقل وزنه قد يؤدي الى غرق السفينة وما يثبت أن « ثقل الوزن » اصبح سمة بطولية ان امير الشعر اللاتيني فرجيليوس حرص على أن يمنح هذه الصفة لبطله أينياس حتى انه جعل قارب معداوي نهر الاخرة خارون يشرف على الغرق (الاينادة ، الكتاب السادس ٤١٠ وما يليه) . فسمة ثقل الوزن التي اتسم بها انطونيوس الشكسبيري تؤهله بصورة مباشرة او غير مباشرة للانضمام الى زمرة الابطال او حتى للتفاؤل بهم على أقل تقدير .

والى جانب هذه الاشارات التلميحية لارتباط انطونيوس بهرقل في مسرحية شكسبير تشبهه كليوباترا دون موارية بهرقل في حالة غضبة اذ تقول « انظري أرجوك بالشارميان كيف يليق هذا الروماني الهرقلي دور الغاضب » (ف ١ م ٣ ب ٨٣ - ٨٥ وقارن ف ٤ م ٣ ب ١٥) . لقد عرف عن الأبطال الاغريق وفي مقدمتهم هرقل حدة المزاج وعنف الانفعالات حيال ثوراتهم الغضب . وعبارة شكسبير المذكورة تربط بين انطونيوس وهذا الغضب البطولي او الهرقلي وتذكرنا بما يرد في مسرحية سينيكا « هرقل مجنونا » و « هرقل فوق جبل اويتي » . وفي مكان آخر تشبه كليوباترا شكسبير (ف ٤ م ١٣ ب ٢ - ٣) غضب انطونيوس بجنون أياس (اجاكس) بن تيلامون الذي قتل قطيع الاغريق بعد ان جن جنونه وظن انهم زملاؤه قادة الاغريق الذين اراد ان يقتص منهم بعد ان اعطوا اسلحة اخيلليس الى اوديسيوس وكان قد وعد بها . وتعود كليوباترا فتشبه انطونيوس الغاضب بخنزير تساليا الذي اطلقته أرتميس الهة الصيد بعد ان رفض أوينيوس ملك كاليدون ان يقدم لها القرابين فهو خنزير مجنون يدمر كل من اوما يصادفه (ف ٤ م ١٣ ب ١ - ٣) . ويبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا فيلعنها وينعتها بانها عاهرة تحولت ثلاث مرات وخانته لصالح اليافع قيصر وبأنها روح مصر القذرة والكاذبة . هذه الساحرة القاتلة التي كانت نظرة منها تدفعه للحرب دفعا أو تستدعيه منها فورا والتي كان حبها اسمى غاية في الحياة (ف ٤ م ١٢ ب ٩ وما يليه) . وكانت غضبة انطونيوس ايضا عنيفة عندما رأى ثيدياس يقبل يد كليوباترا (ف ٣ م ١٢) وعندما ظن انها تخونه (ف ٤ م ١٢) مما دفعه هذه المرة لان يخاطب هرقل قائلا « علمني يا جدي هرقل غضبك » (ف ٤ م ١٢ ب ٤٣) . يريد شكسبير اذن وبكل وسيلة ان يلصق شرف الغضب البطولي المدمر بانطونيوس فيربطه بأياس وخنزير تساليا وهرقل ، وفاته أن يربطه « بغضبة اخيلليس المدمرة » التي تغنى بها هوميروس في ملحمته « الالياذة » وفي البيت الاول منها . ولكنه اقتصر على الاشارات الاسطورية المذكورة على اساس ان الغضب البطولي المدمر سمة مشتركة بين جميع الابطال الاغريق بصفة عامة ويميز هرقل بصفة خاصة وهو البطل الذي يسلط الشاعر عليه اكثر الاضواء في اطار هذه الاشارات الاسطورية لانه الجد المزعوم لانطونيوس . ملاحظة اخيرة في هذه النقطة وهي ان كليوباترا وكل شخصيات المسرحية يزدادون اعجابا بانطونيوس كلما يغضب وكأنهم يدركون معنا ان هذه سمة البطولة المميزة . وهو اعجاب بالرهبة لانه مزيج من الحب والخوف وهي نفس المشاعر المختلطة التي كان يا يتعبد الاغريق لابطالهم الاسطوريين .

ويبدو الشبه واضحا بين انطونيوس وهرقل فيما يقوله الاول لكرميان خصي كليوباترا الذي جاءه بالنبأ الكاذب عن انتحار كليوباترا وتصحه « عليك ان تمد نفسك مخطوطا لا انحو بحياتك ان جثتي قتل هذا الخبر ... اغرب من وجهي » (ف ٤ م ١٤ ب ٣٦ - ٣٧) . فهنا نتذكر على الفور مصير خادم هرقل ليخاس عندما حمل سيدة الرداء المسموم الذي نسجته ديانيرا بيديها وغمسته في دم الكنتوروس نيسوس ظنا منها انه سيعيد اليها حب زوجها هرقل وكانت النتيجة انه احترق في هذا الرداء . يصف لنا سوفوكليس بالتفصيل مصير ليخاس في مسرحية « بنات

تراخيس (ب٧٧٢ - ٧٨٤ loeb) فتراه وقد تهشمت جمجمته على الصخور بعد ان قذف به هرقل الى اعلى فسقط اشلاء متناثرة . اما سينيكا فقد اتخذ هذا الوصف المروع ونفخ من روح المبالغة التي تميز بها العصر الفضي للأدب اللاتيني كله والذي ينتمي اليه هذا المؤلف . واستغرق هذا الوصف بعض الوقت أيضا في مسرحية « هرقل فوق جبل أويتي » (ب ٨٠٨ - ٨٢٢ loeb) ولا شك أن وصف سوفوكليس وسينيكا المفصل لهذه الحادثة يعد تجسيدا للعنف والقسوة البطوليين بالمفهوم الكلاسيكي . فاذا انتقلنا الى انطونيوس شكسبير وجدناه بعد هزيمته وخيانة كليوباترا له . كما ظن على الاقل - يقول « لقد ارتديت رداء نيسوس فعلمني يا هرقل وانت جدي كيف أغضب . . . دعني اقذف بليخاس الى قرون القمر وبيدي هاتين التي امسكت بأثقل العصي (أي هراوة هرقل المشهورة)[٢٩] دعني اقهر نفسي الاكثر جدارة »[٢٩] (ف ٤م ١٢ ب٤٣ - ٤٧) فارتباط انطونيوس بهرقل هنا لا يحتاج الى توضيح . ولكننا فقط نشير الى صعوبة فهم هذه الابيات دون الرجوع للخلفية الكلاسيكية الاسطورية . كما ان هذا الكلام الوارد على لسان انطونيوس يمهد لانتحاره ويؤكد فكرة البطولة ذاتية التدمير بمعنى ان البطل التراجيدي هو الذي يدمر نفسه بنفسه تماما كما حدث بالنسبة لهرقل عند سوفوكليس في « بنات تراخيس » لان السم الذي احترق به في الرداء المسموم جاء اصلا من سهامه التي قتلت نيسوس والتي كان قد غمسها من قبل في سم الحية الاسطورية هيدرا في ليرنا . وهذه الفكرة تلمس جوهر الشخصية المأساوية لانطونيوس وغيره من ابطال شكسبير .

يستحث انطونيوس خادمه ايروس على ان يقتله تماما كما استحث هرقل ابنه هيللوس لكي يحرقه حيا فوق جبل اويتي في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس . الموقفان متشابهان بل ان الكلمات والعبارات التي ترد على لسان انطونيوس تذكرنا بمثيلاتها التي ترد على لسان هرقل . فعلى المثال يقول انطونيوس مخاطبا ايروس « الا ينبغي ان تعاطني بالجرح الذي تحدثه . إخرج سيفك الامين من غمده »[٣٠] (ف ٤م ١٤ ب ٧٨ - ٧٩) . افلا تذكرنا هذه الكلمات بما يقوله هرقل سوفوكليس لابنه هيللوس لكل من حوله في « بنات تراخيس » ونصه « من أجلكم شقيت كثيرا وقضيت حياتي لكي اطهر ارضكم من الحيوانات المفترسة ويحرركم من الوحوش والآن تتركونني أنني في عذاب طويل ولا يتقدم احدكم لكي يخلصني بالسيف او بالنار الكريمة » (ب١٠١١ - ١٠١٣) وهو نفس المعنى الوارد ايضا في كلمات انطونيوس شكسبير للجنود الذين التفوا حوله بعد ان سقط على سيفه « من احبني فليقتلني » (ف٤ م١٤ ب ١٠٨) لقد صار الموت بالنسبة لهرقل وانطونيوس في لحظاتهما الاخيرة هبة كريمة وبرهانا على الاخلاص والوفاء وقربا مما يكون الى حرية الانطلاق في عالم الطقوس يكون من البشرية والخوف وهذا ما سنعود اليه بعد قليل .

وفي الفصل الثاني المشهد الخامس (ب ١٩ - ٢٣) تتحدث كليوباترا عن انطونيوس فتصوره دمية بين اصابعها تلعب بها كيف تشاء انها تسخر منه حتى يصل الى حالة الغضب بعد ان تسترضيه ليلا وفي الصباح التالي « حتى حد قولها » أتخمته بالشراب حتى نام ثم غطته بغطاء رأسي وصاحبة واستشقت انا سيفه الفيليبي (أي الذي انتصر به في معركة فيليبي على قتلة يوليوس قيصر) وهذه كلمات ينبغي ان نتأملها جيدا ونتأنى في تأويلها لان شكسبير هنا يستغل ما اشارة وردت عند بلوتارخوس . وهو يقارن بين سيرة ديمتريوس وانطونيوس - الى اسطورة او معالم الملكة الليدية التي اشترت هرقل خادما ذليلا وسلبته جلد الاسد والهراوة وكل مظاهر البطولة والبسته زي النساء الشفاف ومارست فيه كل نزاوتها

(٢٨) عن اسطورة هرقل راجع مقالنا « شخصية هيراكليس منذ نشأة الاسطورة » مجلة الثقافة القاهرية عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ - ص ٩٣ وعدد ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ص ٧٥ . وراجع ايضا مقالنا « هرقل : بحث في مغزى اسطورة التأليه واصولها الشرقية » مجلة آفاق عربية البغدادية (يناير ١٩٧٨) ص ٦٢ - ٧٤ .

(٢٩) يترجم الاستاذ محمد عوض هذه الفقرة كما يلي « لقد تسربلت رداء نيسوس فعلمني يا هرقل وانت سلفي غضبك لاستطيع قذف المرء حتى يصل الى القمر ويأيد كهذه التي أمسك الثقل العصي حلمني كيف اقتل نفسي البائسة التي هي من سلالاتك » ؛ ونوضح لنا مثل هذه الترجمة الخاطئة اهمية الرجوع للخلفية الكلاسيكية وقراءة الاساطير الاغريقية في الشروع في التعامل مع مسرحيات شكسبير بصفة عامة والمسرحيات الرومانية منها بصفة خاصة .

(٣٠) يرى بعض النقاد أن شكسبير وهو يقدم مأساة « انطوني وكليوباترا » على فكرة الاختيار المأساوي كان يجمع في ذهنه اختيارين مشهورين في الاداب الكلاسيكية الأول هو « اختيار هرقل » بين الفضيلة والرذيلة والثاني اختيار أنياس بين ديدو ورسالته السماوية لبناء روما . وقد اصبحت قصة « هرقل في مفترق الطرق » (Hercules in Bivio) قصة مشهورة ابان عصر النهضة بعد ان اكتشفها السفسطائي الفرد المفكس حاور . وهناك أكثر من دليل على انها كانت معروفة لدى كتاب العصر الاليزابيثي بفضل ورودها في الكتاب الأول فقرة ٣٢ من مؤلف شيشرون « عن الواجبات » (De Officiis) ومع ان شكسبير لم يشر الى القصة في اي موضع من مسرحياته الا انه من المستبعد ان يكون على غير علم بها ومن المرجح انه يوحي لم يشر برسم الاختيار في « انطوني وكليوباترا » كاختيار بين الفضيلة (Virtus) واللذة (Voluptas) حتى مع اختيار هرقل الذي ابتدعه بروديكوس وجاء برواية كسينوفون التي هي المرجع الأصلي (Locus Classicus) . ومع ان رواية كسينوفون هذه لم تكن قد ترجمت بعد الى الانجليزية في عصر شكسبير الا انها كانت متوفرة في ترجمات لاتينية صفوة القول ان اختيار انطونيوس بين اوكتافيا وكليوباترا كان على شاكلة اختيار هرقل بين امرأتين . والجدير بالذكر أن ذلك يدعم بطريقة غير مباشرة رأينا من ان توفيق الحكيم - المطلع على شكسبير وادب عصر النهضة - قد تأثر باسطورة « اختيار هرقل » وبمعالجتها المأساوية في « السلطان الحائر » على الاختيار الاخلاقي هذا وقد ترجمنا نص هذه الاسطورة كما وردت عند سينوفون في كتابنا « المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم » دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صفحة ١٨٤ - ص ١٩٨ .

الشهوانية وميولها المادية الى حد ضربه بصندلها الذهبي . ولقد شاعت اسطورة هرقل - او مثالي في نصوص الادب الاغريقي الروماني[٣١] واستغلها كل من سوفوكليس في « بنات تراخيس » وسينيكا في « هرقل فوق جبل اويتي » التي ترد فيها الابيات التالية « ولا تزل ضيفا على المرأة الليدية في اوليوس داعيها فانحنى أسراه وجلس امام مغزلها الخفيف يلف الخيط الرطب بيده المتوحشة وبالفعل تخلت رقبته عن لبدة الاسد وغطت عضلاته أغطية الرأس النسائية يلف كالخادمات يعطر شعر رأسه الاشعث بالمر السبأي » (ب ٣٧١ - ٣٧٦) .

ونحن نعتقد ان شكسبير يشير الى اسطورة هرقل - او مثالي هذه عندما يجعل قيصر يتحدث عن انطونيوس فيقول « انه ليس اكثر رجولة من كليوباترا ولا الملكة البطلمية أكثر أنوثة منه » (ف ١م ٤ ب ٥ - ٧) . بل ان الشاعر يجعل انطونيوس نفسه وفي قمة يأسه يقول للريان « بالسيفك الخيبة التي سلبتني سيفي » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١) فالسيف هنا هو رمز البطولة والرجولة في شخصية انطونيوس . وعندما ينقل انطونيوس الى كليوباترا بين الحياة والموت او على حد قول ديوميديس « يهدده الموت ولكنه لم يمت بعد » (ف ٤م ١٥ ب ٧) لنذكر ايضا هرقل الذي نقل بنفس الحالة من رأس كينايون الى تراخيس وتكتمل حلقات التشابه بين هرقل وانطونيوس عندما تصل عملية الربط بين البطلين التي بدأها الشاعر من بداية المسرحية وطورها رويدا رويدا الى قمتها وذلك بالاشارة الى تأليه هرقل اذ تقول كليوباترا « لو ان قوة جونو (زوجة ابي هرقل جوبيتر) لجعلنا ميركوريوس (هرميس) ذا الاجنحة القوية يحضرك ويضعك الى جانب جوبيتر (زيوس) » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٤ - ٣٦) . وتذكر أوترهيرا بالذات وجنبا الى جنب مع جوبيترا له اهمية خاصة لانها كزوجة اب كانت قد طاردت هرقل ولاحقته بالدسائس والمؤامرات طول حياته الارضية فلما مات كانت هي وزوجها رب الارباب اول المستقبلين له في السماء بعد ان تم الصلح بينها وبين ابن زوجها الذي يفسر اسمه على انه يعني « مجد هيراء » (hera—kles)[٣٢] .

بطل لم تنتظر الحرب به في الهوى تحت لواء الحب مات

هذه هي مأساة انطونيوس كما رآها امير الشعر العربي احمد شوقي متأثرا بمسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » ومسرحية درايدن « كل شيء من اجل الحب » دون غيرها من المسرحيات الاوروبية التي عالجت نفس الموضوع ، وذلك لانها تركزت على عاطفة الحب في شخصية انطونيوس . اما اذا اردنا ان نتحدث عن هذا الجانب في بطل شكسبير فيجب ان نبدأ من البداية التي نلقاها وهو يغادر الاسكندرية الى روما فاطبا عشيقته كليوباترا « ان كل قلبي يبقى هنا طوع ارادتك » (ف ١م ٣ ب ٤٣ - ٤٤) . اما كليوباترا المقلبة فتتحدث عنه وكأنها تنظر في مرآة ذاتها اذ تقول « في لحظة أكون مريضة وفي اللحظة التالية أشفى هكذا يحب انطونيوس » (ف ١م ٣ ب ٧٢ - ٧٣) وهي تعني ان انطونيوس هوائي متقلب المزاج ولكن سهام نقدها ترتد الى نفسها بحركة تلقائية من وحي كلماتها . انها بدهائها الانثوي توبخ انطونيوس على عدم حزنه لموت فولفيا وتقول « لقد تعلمت من عرس فولفيا ، التي لا ارجوك أن تتنحى جانبا لننتحب قليلا من اجلها ثم تعود الى لتودعني قائلا بأن دموعك كانت من اجل انا ، لتلعب دورك التمثيلي لمهارة بارعة بارعي القلب . . . » (ف ١م ٣ ب ٧٥ - ٨٠) . تلك كلمات الدهاء الانثوي اما كلمات الصدق التلقائي فنسمعها من انطونيوس قبل رحيله في نهاية المشهد نفسه (ب ١٠٣ - ١٠٥) اذ يقول « ان انفصالنا هو بمثابة الرحيل والبقاء معا في آن واحد فأنت التي تمكثين هنا تذهبين معي بروحك وانا الذي ارحل يبقى معك هنا (بقلبي) » .

ولنعد قليلا الى بداية المسرحية حيث يتحدث فيلو بحزن واسى الى زميله الموافق الروماني « ديميتريوس عن مدى انهيار انطونيوس وهبوطه من كونه « احد اعمدة العالم الثلاث » الى « عاشق العاهرة الابلة » (ف ١م ١ ب ١٢ - ١٣) ومن الملاحظ ان إسمى هذين الرومانيين لا يرد في حديثهما اثناء الحوار مما يعطي انطباعا بانهما يمثلان دور الجوقة او على الاقل يعبران عن وجهة النظر الرومانية العامة . ما يهمنا على اية حال هو اننا نخرج من حديثهما بصورة انطونيوس كبطل ملحمي وقع في هاوية الحب وغاص في او حاله الى قمة رأسه فالحب في رأيهما هو العدو الحقيقي للنصر البطولي والنسر لنسيان المجد والشرف . ويقول انطونيوس نفسه انه خاض كل معاركه من اجل كليوباترا التي ظن انه استولى على قلبها فكانت هي التي سلبته الفؤاد (ف ٤م ١٤ ب ١٥ - ٢٠) . ويقول بعد ان سمع نبأ موتها المكذوب « سألحق بك يا كليوباترا وسوف أبكي من اجل ان تصفحي عني » (ف ٤ م ١٤ ب ٤٤ - ٤٥) . ويضيف قوله « ان ديدو وأينياس سوف يحتاجان الى اتباع موكبا وستلف كل الاشباح حولنا »

---

(٣١) عند ذكر اسطورة اومفالي ونبادل الملابس يعاودون هرقل عند اوفيديوس) Fasti II 317 (وهو الكتاب الذي اعترف من منهجه شكسبير الكثير من الاساطير . وجدير بالذكر ان لنا بحث بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر الان ويتناول هذه النقطة وغيرها بالتفصيل .

(٣٢) Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis in the Trachiniae "of Sophocles and in" Hercules Oetaeus" of Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth,) Athens 1974 (Pusias.

(ف٤ م١٤ ب ٥٣ ـ ٥٤) . فانطونيوس هنا يشبه نفسه بإينياس بطل ملحمة فرجيليوس « الإينيادة » والذي هجر حبيبته ديدو في قرطاجة لكي يحقق الرسالة السماوية المنوطة به من قبل الآلهة وهي تأسيس الدولة الرومانية[٣٣] فما كان من ديدو وبعد رحيله الا ان انتحرت وعندما نزل اينياس الى العالم السفلي ادارت له ظهرها ولم تشأ ان تحادثه .[٣٤] ولكن الجدير بالملاحظة ان التشابه بين البطلين لا يقوم على أسس متينة فبطل فرجيليوس ضحى بالحب من اجل الواجب الوطني الذي اخذ طابعا دينيا اما انطونيوس شكسبير فقد ضحى بالامبراطورية من اجل الحب . ونحن نرى ان شكسبير قد أورد هذا التشابه تأثرا بشيوع قصة اينياس ـ ديدو في أدب العصر الاليزابثي .[٣٥]

لقد كان انطونيوس عاشقا نادرا ولنفهم ذلك مما تقوله كليوباترا الى اليكساس رسول انطونيوس من روما وما معناه ان الرسول اكتسب من مرسله وسيده بعض الحيوية واللون فانطونيوس ـ كما نعرفه ـ هو اكسير الحياة او حجر الفلاسفة الذي يتحدث عنه الكيميائيون أي أنه يهب الحياة الخالدة ويحول الاحجار العاديه الى ذهب خالص (ف١ م٥ ب ٣٥ ـ ٣٨) . وبينما يلفظ آخر انفاس له في الحياة يقول انطونيوس « ان أموت يا مصر (كليوباترا) ولكنني لا أرجو من الموت الا أن يمهلني حتى أطبع على ثغرك آلاف القبلات . . . هي الأسف آخر قبلاتي » (ف٤ م١٥ ب ١٨ ـ ٢١) . فانطونيوس عاشق بطبعه فنان في عشقه وعندما التقى بكليوباترا عثر على ضالته المنشودة اذ وجد فيها الكمال لانها اشبعت الفرح في روحه وروت ظمأ قلبه وجسده وبحذت كل وجوده واعطت خياله معنى وطعما لم يعرفهما من قبل . لقد أسكرت الملكة المصرية حواسه الى درجة انه صار ينبهر بكل ما يصدر عنها سواء أكان توبيخا او مداعبة غضباً او سخرية عطفا او قسوة بكاء او ضحكا . ولكنها من جانبها كانت تحب ما يحب وتفوق عليه في حبه ، تشرب الانخاب معه حتى الثماله او حتى ينام وترد على فكاهات الجافه ذات الطابع الروماني الصارم بفكاهات رقيقة مهذبة وساخرة كانت تمثل له كل دور يروق له وتنافس الخالية البارزة في شخصيته كعاشق للحياة بجاذبية أنثوية أكثر قوة وأشد فتكا . انها شريكته في لعبة الغرام ولذة الهوى دون ان تتنازل عن الجلال الملكي الذي تميزت به وزادته التجربة صقلا وعظمة . تذكر شارميان كيف ان كليوباترا راهنت انطونيوس ذات مرة على الصيد وعندما جعلت احد الغطاسين يثبت في شص انطونيوس سمكة كبيرة مملحة فعندما احس انطونيوس بثقل الشص جذبها بحماس وقفز فرحا بما غنم لما اثار الضحك والفرح والمرح (ف٢ م٥ ب ١٥ ـ ١٨) . ولقد وردت هذه الأقصوصة الطريفة عند بلوتارخوس ولكن شكسبير كثفها واستغلها للكشف عن دهاء كليوباترا العاشقة وقدرتها على المغازلة والتندر مما يثري طبيعة التنوع ويضفي على أية بادرة للملل في هذه الشخصية متجددة بغرائبها .

لقد عشق الفنان او طفل الزمان في شخصية انطونيوس كليوباترا قبل ان يعشقها انطونيوس الرجل . وهو لم ينخدع امامها بل كان يعرف عنها كل شيء حتى نقائصها وتجاربها الغرامية السابقة وماضيها الحافل بالعشاق . وهو يعرف أنها يمكن ان تخونه ولكنه لا يعبأ بذلك ما دامت صورتها قد إنطبعت في قلبه على أكمل وأجمل وجه . حقا ان انطونيوس يبدو في هذه المسرحية وكأنه قد ولد ليحب كليوباترا فراح يعطيها كل ذروة من قلبه وكل ما يملك من حب وبطولة أو مجد وعظمة وانطلقت هي منه كل شيء ودمرته في النهاية . حقا ان كليوباترا شكسبير لم تخن انطونيوس ولكنها بالفعل امرأة شهوانية كما انها هي التي قتلته بحبها العنيف الذي جعله ينسى نفسه ويهمل واجباته . ان حبها القاتل هو الرداء المسموم الذي ما أن وضعه على جسده حتى أتى عليه كما حدث لهرقل عندما ارتدى رداء ديانيرا (التي لم تكن تتمتع بذرة من الدهاء) .

وحب انطونيوس لكليوباترا ليس جسديا صرفا كما أنه ليس روحيا صوفيا وانما يجمع بين هذا وذاك ويتأرجح هنا وهناك . فاذا كان الشاعر الانجليزي على سبيل المثال يركز على استخدام لفظة الذهب ومشتقاتها وما الى ذلك من ماديات يترعرع في ظلها الحب الحسي كالذهب والولائم وغيرها فانه ايضا وفي نهاية المسرحية يسمو بعاطفة الحب عند العشيقين الى مستوى رفيع من الصفاء الروحي . وفي الحقيقة يستغل شكسبير موضوع الخصوبة الجنسية المميزة للابطال بصفة عامة وهرقل وانطونيوس بصفة خاصة ليربطها بموضوع الخصوبة في الطبيعة ككل . فهنا تتزاوج العناصر ويلتقي البارد بالساخن وتخصب الشمس الارض ويختلط الموت بالحياة والارض بالبحر . هناك بالفعل في المسرحية حشد من العناصر الكونية التي تمزج الواحد منها بالآخر عن طريق الحب وهو امتزاج يماثل ويؤكد خصوبة[٣٦] التزاوج بين انطونيوس وكليوباترا وهما العشيقان

(٣٣) راجع اعلاه حاشيه رقم ٣٠

(٣٤) انظر فرجيليوس الإينيادة الكتاب السادس بيت ٤٥٠ وما يليه .

(٣٥) راجع

R.K.Root. Classical Mythology in Shakespeare) A Thesis for the Ph. D. Degree, Yale Studies in English, New York Hebey Holt & Company 1903 (pp. 56-58) Dido (, Cf.33-34) Aeneas (.

(٣٦) عن استخدام لفظة « الذهب » ومدلولاتها المجازية وعلاقتها الوطيدة بالفكر الامبراطوري الذي عشقه انطونيوس وعن موضوع الحب الجنسي وعلاقته بالرحلة في المسرحية راجع

Knight, op. cit., pp. 205-206 ,227-244.

العاشقان في النهاية يتداخل الموت والحياة في مصيرها تداخلاً يجعل كليوباترا تقول ان الموت يشبه وخزة الحبيب اما انطونيوس فيجري مسرعا متلهفا الى الموت وكأنه يجري الى سرير العشيقة (ف ٤ م ١٢ ب ١٠١) .

واذا تحدثنا عن انطونيوس وكليوباترا كعشاق لا بد ان نربط ذلك بكونها امبراطوراً وامبراطورة فذلك ما يعطي حبها بعداً جديداً . واكثر من ذلك فمن الممكن ان يعرف المرء على خطة استراتيجية في حبهما ، انهما يتبعان سياسة تشبه خطة فيلد يوس أي « اختيار الخسارة » واذا كان اقصى اختيار للحب هو وضع العاشق في موقف يكشف الى اي مدى يمكن ان يضحي من اجل معشوقه فان هزائم انطونيوس العسكرية تأتي مهوراً مدفوعة وقرابين مذبوحة في معبد الوفاء والحب . اما وقوفها هي بجانبه فهو دليل قاطع على اخلاصها . ولكن علاقة العاشقين تقوم على توالي مواقف الشك والالفة فهي علاقة غير مستقرة تقابلها علاقة الزواج التقليدي المستقر بين انطونيوس واوكتافيا والذي تم لضمان الامان وتحقيق المصالحة بين انطونيوس وأوكتافيوس . انه زواج تدعمه اعلى سلطة سياسية في العالم الروماني . ولكن هذا الدعم نفسه هو الذي دمر هذه الزيجة التي دلت على جمود النظم الرومانية التقليدية في مقابل العلاقة الغرامية غير التقليدية . اي بلا زواج - بين انطونيوس وكليوباترا . فهما عاشقان لا تؤيدهما اية سلطة سياسية ولا يجدان نفس الالفة حتى انطونيوس يعتبر حب لكليوباترا نوعا من عصيان هذه الالفة (ف ٣ م ١١ ب ٥٨ - ٦١) . ان حبهما لا يجد التأييد الا من ارادتيهما فلا قانون[٣٧] يستطيع ان يحكمهما لأنها القانون لنفسيهما . فهي علاقة تقليدية لما صفة المثالية لانها تتخطى الحدود والقيود ولا سيما قواعد السياسة واصولها . وهذا هو مصدر عدم الأمان والاستقرار في هذه العلاقة لان انطونيوس وكليوباترا لا يملكان اي سبب يدفعهما لكي يحب كل منهما الآخر بل على العكس من ذلك فان كل شيء يقف في طريق هذا الحب وينافس معه . وما ثبت حبهما لكل تلك العلاق والاختبارات أثبت اصالته وعرف كل منهما انه حيث لا توجد اية قوة رابطة بينهما كعقد زواج او التزامات عائلية اجتماعية او مصالح سياسية ضرورية فان اخلاص كل منهما الآخر لا يمكن ان يكون الا بدافع الحب وهكذا رسخ حبهما رسوخا تاما ولا سيما عندما واجها العالم كله بمفرديهما . ويمكن ان نلخص الموقف بينهما كما يلي : العلاقة التقليدية تعطي الأمان وتقل العواطف اما العلاقة غير التقليدية « فتستطيع ان تحفظ » بتأجج العواطف بل وتزيدها اشتعالا ولكن على حساب الشعور بالامان ولهذا فان الحب الذي يتعارض مع التقاليد يأخذ طابعا مأساويا[٣٨] اما الحب الذي يتمشى معها فهو ذو طبيعة كوميدية .

ان حب انطونيوس وكليوباترا لا يمكن ان يكون بمساحة شكلا من اشكال الحياة الخاصة المتعارضة مع الحياة العامة . فمع انهما يخرجان على اطار الشكل التقليدي للحب أي عقد الزواج مثلا ، الا انهما في بعض حالات العزلة واليأس يشحذان الى محاولة كسب التأييد لحبهما من الناس حولهما . كما انهما لا ينفصلان تماما الحياة العامة ومتطلباتها . ومن ثم لا يمكن القول انهما ضحيا بالسياسة من اجل الحب لانهما لم يعتزلا الحياة السياسية ليتحررا من واجباتها ويتفرغا للحب . وعندما طلب انطونيوس المهزوم من اكتافيوس المنتصر ان يعيش كمواطن عادي في اثينا (ف ٣ م ١٢ ب ١٥) شفع طلبه بالتماس آخر هو ان تحتفظ كليوباترا بالعرش (ف ٣ م ١٢ ب ١٦ - ١٩) . الا ربما كان يفكر حينئذ في خلق صورة جديدة لحبهما صورة مملكة تعشق مواطنا عاديا . ان النقاد يعتمدون على الفقرة التي يقول فيها انطونيوس « دع روما تذوب في التيبر ؟ . . »

---

(٣٧) يقول كانتور « لقد قرر انطونيوس ان يقبل معركة اكتيوم بحرية لا برية (كما كان متوقعا) لانه في السياسة كما هو في الحب يعتبر المنطق المتفق والعرف . وكان موقفه هذا بمثابة اختبار لولاء اتباعه الذين كان عليهم ان يتبعوه مهما حدث . . . . . . ولكن هذا التحكم الاعتباطي يتبع اخلص الناس (ايونار بوس) الى تركه وفي الحقيقة فان المبدأ الذي يسير عليه انطونيوس وكليوباترا في الحب والحرب هو انتهاك القوانين والاعراف واحكام العقل . حتى ان حياتهما بالاسكندرية ما هي الا « زواج خارج القانون » فقد عرفنا العشقان بأنه « حكم خارج القانون » لا يحافظ على نظام حكميهما وحبهما نفس الصفة « الغوغائية » . لقد كان دائما يصلان الشيء غير المتوقع » .

Cantor, op. cit., pp. 200-201.

(٣٨) يتحدث كانتور عن بذور المأساة في قصة حب انطونيوس وكليوباترا فيقول انه لابد من ان نقرنها بكوريولانوس فاذا كانت كليوباترا ، الكائن الاعظم لا يوس تظهر في النهاية احتقارا حاسما للشهوة الجسدية فان كوريولانوس الذي ذهب بروحانيته الى الشطط وجد نفسه في النهاية عرضة لاغراء ايروس . وعندما تحاول كليوباترا ان تحيا حياة ايروس اي الحياة الجسدية الخالصة وتجد نفسها في النهاية تحب روحانية وتسعى ان تذوب في المحبوب اوفي الموت . ان الانسان لا يستطيع ان يكون ببساطة جزءاً من كل الا من دون تضحية قوة الفرد وكيانه كالنحلة في الخلية . ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع ببساطة ان يصبح كلا لنفسه وكأنه اله . فروحانية كوريولانوس تتطلب منه ان يكون مكتفيا بنفسه الاعتماد على الآخرين يقف بمفرده ولكنه يشعر في النهاية انه بحاجة الى الآخرين وانه جزء من كل اكبر منه اي الاسرة والمدينة . اما انطونيوس وكليوباترا فيحس كل واحد منهما بنقص شديد ويرغب في الامتزاج في كل اكبر ولكنه يدرك عندما يحاول ان يعوض الفردية ستضيع في الكل . ومن الواضح ان بذور مأساتهما تكمن في هذه الرغبات المتضاربة ، وهكذا فان كوريولانوس ضحية الصراع بين رغبة في ان يكون مستقلا عن روما وحاجته الماسة الى حبيبة يقوم بحضنها والدفاع عنها . وهنا نجد بذور مأساة الحب في قلب كل من كليوباترا وانطونيوس . وهي ايضا مأساة روما الامبراطورية ككل فهذه المدينة الامبراطورية نفسها لا تستطيع ان تجد نفسها في مواجهة العالم كله ولكنها لا تستطيع في الوقت ذاته ان تندمج في هذا العالم الا على حساب شخصيتها المميزة الفذة .

Cantor, op. cit., pp. 178-179.

(ف ١ م ١ ب ٣٣ ـ ٤٠) للتدليل على عدم اكتراث انطونيوس بواجبات الحياة العامة . ولكن هذا التحليل يعد سوء فهم لبقية كلام انطونيوس الذي يعتمد فيه على سلطانه السياسي لارغام العالم على الاعتراف بتميز وتفرد حبه . ان الحب الذي يريده هو شكل من اشكال الحياة العامة وقد يكون بديلا للمنصب السياسي التقليدي الذي فقد جاذبيته في ظل الامبراطورية الرومانية . ان انطونيوس يرغب في التحلل من عبء مسؤولياته السياسية ولكنه تواق للاستفادة من مزايا المنصب العام المرموق ولا سيما الشعور بأن كل العيون تصوب انظارها اليه . ولا يمكن تصور ان يقبل انطونيوس مركزا متواضعا او مجهولا في المجتمع ، انه لا يمكن ان يعيش مغمورا وبدون شعور بالنبالة ، كل ما في الامر انه ربما اعاد النظر في ماهية النبالة ويبحث عنها في الحب مفضلا اياه على السياسة والحرب .

لقد عبرت بورشيا عن رغبة متواضعة في مسرحية « يوليوس قيصر » وهي أن تكون شيئا ما اكثر من مجرد رفيقة منزلية لزوجها وهذا ما قد يذكرنا بما تطالب به كليوباترا في « انطوني وكليوباترا » وهو طلب غير متواضع فإنها ترغب في الاشتراك في كل شيء خاص بكيان انطونيوس . لقد رفضت أن تترك في معركة أكتيوم رغم كل التحذيرات فهي لا تستطيع ان تسمح لانطونيوس بأن يفعل اي شيء لا يرتبط على نحو أو آخر بحبها . ومن ثم فقد قلبت معركة أكتيوم الى اختبار في الحب لا في الحرب ولا في السياسة . انها تريد ان تمارس سلطة عليا او طغيانية على حبيبها انطونيوس . وهذا منبع من منابع المأساوية في المسرحية لأن الحب أصبح بغير حدود واصبح رفض مطالبه امرا مستحيلا . واصبح كل من العاشقين لا يمكنه ان يفعل شيئا بدون الآخر . فعندما علمت كليوباترا بزواج انطونيوس من اوكتافيا وأرادت الانتقام ادركت انها لا تستطيع تنفيذ وعيدها بدونه (ف ٣ م ٣ ب ٤ ـ ٦) . اما انطونيوس فقد ربط قضيته بحقيقة ان كليوباترا تحبه بحيث ان اية بادرة للخيانة من جانبها ستضعف بلا شك من ولاء أتباعه له وهذا ما لاحظه اينوباربوس (ف ٣ م ١٣ ب ٦٣ ـ ٦٥) .

ان عدم مقدرة انطونيوس وكليوباترا على الفصل بين حياتهما الخاصة والعامة قد جعلهما يترجحان من تعقيد الى آخر . وكل تهديد لحبهما جعلهما يشكان في سلطتهما السياسية . وهذا ما يصدق بصورة أكثر وضوحا على كليوباترا . أما كل تهديد لسلطتها السياسية فقد جعلها يتشككان في امر حبهما . وهذا ما يصدق بصورة اوضح على انطونيوس . فالاخير كلما تشكك في سلطته كلما احتاج الى مزيد من الاطمئنان الى حب كليوباترا له . ومن هنا تأتي قوته على تيدياس . اما تصرف كليوباترا العنيف مع الرسول الذي اخبرها بزواج انطونيوس من اوكتافيا فهو كاريكاتير لملك شرقي مستبد . الا ان قسوة انطونيوس مع تيدياس وان لم تكن مضحكة انما هي الحل بالنسبة لموقف كليوباترا من الرسول . الا انها ، مع ذلك ، قسوة طغيانية بلا شك . وهكذا يبدو كل من انطونيوس وكليوباترا كشخصيتين مراهقتين في شئون الحكم والحب على السواء .

ان القول بأن انطونيوس ، بعيدا عن كليوباترا ، كان من الممكن أن يكون محاربا من الطراز القديم يأتي في السطور الاولى للمسرحية على لسان فيلو ولكن لا يمكن أن يأخذ به الا شخص يفترض ان طريقة الحياة في روما الامبراطورية ثرية باختياراتها بحيث ان الانحراف عنها لا يمكن ان يفسر الا بقوى خفية . ولكن انطونيوس لا يرتبط هذا الارتباط بالقضية الرومانية لان الحياة العسكرية والانتصارات الحربية لم تكن هي السبيل الوحيد لتحقيق المجد كما كان الحال في الماضي القديم . بل ان النجاح نفسه لم يعد ذا قيمة كبيرة في روما ومن ثم فان طريقة الحياة التي اختارها انطونيوس تحمل في طياتها جزءا من المنطق . فحتى لو لم يقابل انطونيوس كليوباترا كان من غير الممكن ان يكرس حياته كلها للحرب والسياسة فقط . ويمكن القول بأن الاحباط الذي اصاب انطونيوس في عالم السياسة هو الذي جعله عرضة للوقوع فريسة الغلابية في شخصية كليوباترا . لقد اختار انطونيوس كليوباترا نهائيا كأنبل قضية يمكن أن يحارب من اجلها . ويأتي حب انطونيوس منسجما مع اهدافه السياسية لانه شخصيا يعتبر الولاء من قبل الاتباع اهم بكثير من نصر مؤقت في ميدان الحرب ومن ثم فان كليوباترا تقدم له نموذجا يحتذى من قبل الناس في الولاء والتفاني (ف ٤ م ٤ ب ١٤ ـ ١٤ ـ ١٥) .

وبناء على ما تقدم فمن الافضل ان نركز اهتمامنا على التفاعل بين عالم السياسة وعالم الحب في دنيا « انطوني وكليوباترا » بدلا من الانشغال بالتعارض البسيط فيما بينهما . لقد تداخلت القصة السياسية وتشابكت مع قصة الحب . واذا قارنا مسرحية شكسبير بمسرحية درايدن عن كليوباترا « كل شيء من اجل الحب » لاحظنا أن شكسبير يبذل جهودا ملموسا لكي يقيم علاقة الحب بين العاشقين على أسس سياسية أعطت للحب شخصية متميزة ومغزى متفردا . فمثلا يمكن القول بأن ظروف الامبراطورية الرومانية هي التي مهدت الجو لنشأة القصة الغرامية بين أنطونيوس وكليوباترا وهي قصة كان لا يمكن أن تقع أيام كوريولانوس مثلا . فروما القديمة التي عاش فيها الأمير ضيقة الأفق لا تتيح مجالا لنشوء النزوع اللامحدود في العالم كما حدث إبان العصر الامبراطوري وانعكس في ثنايا « انطوني وكليوباترا » . ومن جانب آخر فان ثمار الحياة العامة في الامبراطورية اصبحت فارغة المضمون ، فهي جوفاء ولا قيمة لها . أما الحياة الخاصة فقد قدمت شيئا من الاشباع والتعويض . وهكذا

عمل العصر الامبراطوري على ازالة التركيز الذي وضعته الجمهورية على الروحانيات . لقد اطلقت الامبراطورية العنان لايروس إله الحب وأمدته بقوة جديدة وأصبحت فرص النجاح في العصر الامبراطوري من الناحية السياسية ضئيلة للغاية أمام الفرد العادي الذي قدمت له الحياة الخاصة عروضا أكثر إغراء حتى أن كليوباترا نفسها تقول « كم هو تافه أن تكون قيصرا » (ف ٥ م ٢ ب ٢) . وهذا موقف لا يمكن أن نتصور وقوعه في عصر كوريولانوس اذا لا يمكن ان يقول احد أبطال مسرحية « كوريولانوس » : كم هو تافه ان تكون قنصلا .

لقد دمر الحب أنطونيوس وتم ذلك باختيار الأخير ، هذا ما يريد أن يقوله لنا شكسبير ، والا فلم جعل إيروس (الحب أو اله الحب الاغريقي Eros) رفيق اللحظات الأخيرة في حياة بطله ؟ ولم جعل انطونيوس يطلب من ايروس بالذات أن يطعنه بالسيف ؟ لقد كان الحب عنصرا جوهريا في تكوين انطونيوس الشخصي وهو ما يؤكد فاعلية التدمير في مفهوم البطولة الاسطورية والانسانية كما سبق أن ألمحنا . وهي فكرة ورثها عصر النهضة وشكسبير عن الاغريق . لقد مات أنطونيوس راضيا لأن أحدا لم يقض عليه وانما هو الذي قضى على نفسه ، يقول مخاطبا « كليوباترا » الطمأنينة ! . . . الطمأنينة ! فليست قوة قيصر هي التي قهرت انطونيوس ولكن انطونيوس هو الذي انتصر على نفسه » فترد عليه كليوباترا بالقول « ما كان ينبغي أن يحدث سوى هذا : لا يقهر انطونيوس الا انطونيوس نفسه » (ف ٤ م ١٥ ب ١٣ ـ ١٥) ويقول ديكريتاس عن انطونيوس المنتحر « انه لم يمت بيد مأجورة وانما بيده هي التي حققت له أروع أعمال المجد والشرف » (ف ٥ م ١ ب ٢١ ـ ١٢) . وجدير بالذكر أن التدمير الذاتي للبطل المأساوي يمثل فكرة أساسية في مسرح سينيكا الفيلسوف الرواقي الذي وجد أن هذه الفكرة الاغريقية الكلاسيكية تنسجم مع مواصفات البطل الرواقي الذي ينتصر على كل شيء ولا يقهره أحد لأنه أولا وأخيرا قد قهر نفسه ومن ثم لا تأتي نهايته الا على يديه هو نفسه . أما انطونيوس شكسبير فيقول لرفيقه ايروس وقد انهمرت دموعه « لا تبك يا ايروس اللطيف فما زالت لنا أنفسنا لكي تنهي أنفسنا » . ليس شيئا من يستطيع أن يقتل نفسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١ ـ ١٢) والعبارة الأخيرة بالذات تكاد تكون ترجمة لفقرة تكررت كثيرا في مسرحيات سينيكا ولا سيما « هرقل فوق جبل أويتي » مثل ذلك البيت الذي يقول فيه الجوقة .

« ليس بائسا قط من تيسرت له سبل الموت » (ب ١٩٩) .

ويقول انطونيوس شكسبير أيضا ان كليوباترا ـ التي ظن أنها انتحرت بعد أن وصله نبأ كاذب عن ذلك ـ سوف تزهو على قيصر المنتصر وتقول له « أنا التي هزمت نفسي » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٢) . والموت في مسرحيات شكسبير اذن مثله مثل الموت في التراجيديات الاغريقية ومعارضات سينيكا ، هو المنتصر وان بدا مقهورا . وهو الخلود بعينه وانتصاره ولا رحيل عن الدنيا عملا مهزوما . يخاطب أنطونيوس ايروس ويستحثه على الاسراع بالقتل قائلا « انك لن تضربني بل ستخذل قيصر » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٨) . أما بعد أن انتحر ايروس مسبقا انطونيوس يقول الأخير نشوانا « سأزف الى الموت وأدلف اليه كالعاشق في سرير عرسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٩٩ ـ ١٠١) .

●●●

خامسا : كليوباترا الأنثى الكاملة

من الملاحظ أن شكسبير قد قلص دور أوكتافيا الدرامي الى أقصى حد حتى انه يقل عن دور ليبيدوس مع أنها امرأة فاضلة ومع أن بلوتارخوس أولاها عناية فائقة . حقا انها عند شكسبير امرأة سلبية الى حد ما ولكنها تستحق تعاطفنا . فهي التي استغلت أسوأ استغلال على يد أخيها وزوجها وزج بها في نزاعات سياسية وعسكرية لا تتحمل هي مسؤولية تدهورها ، وراحت ضحيتها يقول مينانس عن زواجها بانطونيوس « أظن ان الدوافع السياسية لا الحب المتبادل بين الطرفين هو الذي لعب الدور الأكبر في اتمام الزواج » (ف ٢ م ٦ ب ١١٥ ـ ١١٦) ويصدق انوباربوس على كلامه . ويتنبأ بفشل هذا الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٧ وما يليه) أما انطونيوس نفسه فقد تحدث بالفاظه المعهودة عن هذا الزواج على أنه « زواج مصلحة » (Business) (ف ٢ م ٢ ب ١٧١) . ويبدو قيصر نفسه من البداية وكأنه يشك في نجاح هذا الزواج والا لما وجه هذا التحذير الى انطونيوس « لا تجعل هذه القطعة من الفضيلة التي جاءت بيننا كدعامة لبناء الحب . لا تجعلها للقلب معولا يهدم هذا الحصن فربما كان من الأفضل أن نتحابا بدون هذه الوسيلة إن لم يحبها كلانا » (ف ٣ م ٢ ب ٢٨ ـ ٣٣) . وبعد أن فشل الزواج وعادت أوكتافيا من أثينا الى روما دون موكب حافل يصحبها وكأنها « منبوذة » (Castaway) (ف ٣ م ٦ ب ٤٠) على حد قول قيصر نفسه . تضخمت مأساتها وأصبح قلبها ممزقا بين عزيزين يناوىء كل منهما الآخر (ف ٣ م ٦ ب ٧٨ ـ ٧٩) . ولكن شكسبير لا يطيل كثيرا بمأساتها فهي لا تمثل بالنسبة له سوى وسيلة استغلها لتحقيق صلح هش بين الغريمين سياسي بانفجار أوسع نطاقا من ذي قبل وعندما تحطم هذه المرأة لا

يفعل المؤلف أكثر من أن يجعل شخصية مثل مايكيناس تقر بأن كل القلوب في روما تحبها وتشفق عليها الا أن انطونيوس هالك الحرمات التي أفحش في ملاذه لمخلص منها وسلم قياد أمره وسلطانه الى عاهرة (ف ٣ م ٧ ب ٩٣ ـ ٩٧) . فأوكتافيا اذن هي الزوجة الفاضلة التي داس عليها انطونيوس بأقدامه لكي يصل الى زهرة العشق اليانعة : كليوباترا .

ولن نستطيع أن نعرف مدى القلص الذي أصاب دور اوكتافيا في الاحداث الا اذا رجعنا الى رواية بلوتارخوس الذي استغل الى أقصى حد شخصية هذه الزوجة الفاضلة لابراز نقائص انطونيوس والتهجم عليه هو وعشيقته الساحرة . وسيزداد احساسنا بهذا التقليص المتعمد من جانب شكسبير اذا قارنا ما فعله ازاء اوكتافيا بما فعله ازاء تفصيلات أخرى دقيقة كان يمكن أن يحذفها أو لا يتوقف عندها كثيرا . وأبرز مثل نضربه لذلك هو الوصف الذي يعطيه لنا الشاعر عن أول لقاء بين انطونيوس وكليوباترا فلقد استغرق هذا الوصف حوالي ثمانية وثلاثين بيتا على لسان اينوباربوس أثناء حديث له مع اجريبا ومايكيناس في روما (ف ٢ م ٢ ب ١٩٠ ـ ٢٢٦) ويكتسب هذا الوصف أهمية خاصة لأنه يلي خبر الاتفاق على زواج اوكتافيا . انطونيوس ويمهد دراميا بصورة مبكرة جدا لعودة انطونيوس الى مصر بعد أن تشتعل الخلافات من جديد بين انطونيوس وقيصر رغم هذا الزواج . يقال أحيانا ان مسة نثر بلوتارخوس الشعرية جعلت مهمة شكسبير وهو ينظم مسرحية « انطونيو وكليوباترا » سهلة ميسورة ويستشهد أصحاب هذا الرأي بوصف بلوتارخوس الشاعري للقاء العاشقين لأول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ولا يمكن أن نسلم بهذا الرأي دون بعض التحفظات اذ علينا بالبحث أولا ما اذا كانت هذه الشاعرية في الوصف المكتوب باللغة الاغريقية قد بقيت في الترجمات اللاتينية أو الفرنسية أو الانجليزية لنص بلوتارخوس والتي اطلع على أحدها شكسبير . ومن جهة أخرى فحتى لو سلمنا بأن هذا الوصف شاعري فقد يكون بمثابة « نغمة قرمزية » (على حد قول هوراتيوس) بمعنى أن رواية بلوتارخوس ككل ليست كلها هذه الشاعرية . ويضاف الى ذلك ان هذا الوصف وان كان ذا ألوان لا يخلو من روح النثر وكان على شكسبير أن يبذل الكثير ليطوعه للشعر المسرحي الخلاب . ولا ننسى أن بلوتارخوس يرزح تحت وطأة الخطابة والاطناب والتسكع في دروب العبارات الطويلة أو المتقابلة وتكديس أكوام الصفات والألقاب والألفاظ التي قد تغر القارىء الى بعض المزالق . صفوة القول ان شكسبير تكبد مشقة بالغة لكي يخرج من هذه المادة الخام بالوصف الهام والتفصيلي الذي يرد على لسان اينوباربوس في مسرحيته . وهذا يعني أن وراء هذا الجهد المبذول تكمن أهداف درامية رئيسية .

يقول اينوباربوس (بترجمة محمد عوض) ان السفينة التي جلست عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها لهب النار فالمؤخرة مصنوعة من الذهب المطروق والشراع من نسيج بنفسجي اللون وينبعث منها أريج العطر الذي جذب لها قلب الرياح حتى كانت هذه تقضي عليها من شدة الهيام بها . أما المجاديف فكانت من خالص الفضة وتضرب الماء على ترنيم الآلات الموسيقية حتى جعلت الماء التي دفعتها ترتد مسرعة كأنما لعشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يعجز عنه . وكانت مستلقية في مقصورتها المصنوعة من خيوط ذهبية أما قوام جسمها فيفوق تمثال الهة الحب فينوس الذي جعله خيال مبدعه أكثر جمالا من الخلقة الطبيعية وعلى جانبيها وقف ولدان جميلو القسمات وكأنهم أبناء فينوس (كيوبيد في صيغة الجمع بالنص) المتبسمين (عدلنا في الترجمة التي تقول هنا « الهة العشق كبيد المتبسمة » ؟) وبأيديهم مراوح متعددة الألوان تثير الهواء فتشتد حمرة خديها بدلا من أن تبردهما وكأني بهم وقد أثاروا الحرارة التي استخدموا في تخفيف وطأتها » ويضيف « أما نساؤها فكن كبنات اله البحر (عرائس البحر) كل منهن جميلة كغيد البحر في الأقاصيص . وقد قمن بخدمتها بلحظات وزدن في جمال الصورة بحركاتهن الرشيقة اللائي كن يبدينها . وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء . توجه السفينة وكانت حبال السفينة وأشرعتها تنبه عجبا بملامستها لهذه الأيدي الناعمة التي تلامسها وتنبعث من السفينة روائح عطرية لا يعرف مصدرها فيشم رائحتها رجال الشواطىء . وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كان انطونيو جالسا وحده في السوق يكلم الهواء لأنه لم يجد منصتا له غيره ولولا خوفه من أحداث فراغ (كوني) لذهب هو بنفسه لرؤية كليوباترا وأحدث خرقا في الطبيعة » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٣ وما يليه) .[٣٩]

وقد تبدو قدرة شكسبير الفائقة على تحويل الوصف السردي الى موقف درامي في هذا الوصف لأن اينوباربوس بشيء من التلذذ يعيد خلق اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا لأجريبا ومايكيناس الشغوفين لسماع هذه الأخبار . ويعبر موقف هذين المستمعين الملهوفين عن تأرجحهما بين عدم الرضى الروماني ووجهة النظر الرسمية المنتقدة للرفاهية المصرية من جهة والاعجاب الشخصي بجاذبية وسحر كليوباترا من جهة أخرى وتسليط الأضواء على هذا الموقف المتأرجح كجزء من التذبذب المأساوي المسيطر بصفة عامة على جو الأحداث المسرحية يولي شكسبير عناية فائقة لهذا الوصف ليظهر لنا طرفي هذه الأرجوحة المأساوية . فتنقلب صورة بلوتارخوس عن الزورق ذي المؤخرة الذهبية الى « زورق كالعرش

(٣٩) Ibidem, pp. 127-128, 155 156-159, 184-185, 186-187, 190-192, 194-196, 198-199.

المزركش المحروق في النار . . » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٤ ـ ١٩٥) فصورة العرش توحي بالفخامة الملكية التي تزداد رونقا بذكر الذهب رمز الملكية والخصوبة الجنسية كما سبق أن للحنا والمعدن الملكي الذي يربطه الشاعر هنا بالعنصر الأعلى « النار » عن طريق كلمة « المحروق » Burned burnished[40] . وهذا الوصف على لسان اينوباربوس في الفصل الثاني من المسرحية لا يأتي به شكسبير جزافا وانما هو نوع من التشوف الدرامي للأحداث ويشكل تمهيدا لغنائية مشهد موت كليوباترا في نهاية المسرحية فهي هناك تستعد للرحيل في رحلتها الأخيرة الى عالم الآخرة في أجمل زينة وأبهى ملبس وكأنها تعيد للحياة ـ كما يفعل اينوباربوس الآن ـ لقاءها الأول بأنطونيوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول كليوباترا أيضا في خطابها الأخيرة انها أصبحت من « نار وهواء » بعد أن تخلت عن عنصريها الآخرين « التراب » و « الماء » الى الحياة الدنيا .

ومن وصف بلوتارخوس النثري الى الموقف الدرامي والتعبير الشعري عند شكسبير أصبحت السفينة من اللهب الخالص تجري على صفحة المياه كقطعة متوهجة من النار لأن أشعة الشمس ـ وهي رمز الملكية ـ تطبع هذه الصورة بخطوط ذهبية تلف الموكب كله . ومن موسيقى التجانس الشعري في هذا الوصف الشكسبيري ان الكلمات الرئيسية في هذه الفقرة تبدأ بحرف « d » وهي : (Barge burnished burned beutenetc) وتصبح « الشراع الأرجوانية » و « المجاديف الفضية » عند بلوتارخوس شيئا آخر عند شكسبير (ف ٢ م ٢ ب ١٩٦ وما يليه) ـ الذي لا يركز على الأشرعة بل على اللون نفسه وهو الأهم هنا بالنسبة له لأنه لون ملكي يتلاءم مع الفخامة الشرقية التي يتعمد المؤلف ابرازها بينما يتحدث بلوتارخ عن رائحة العطور التي يفوح شذاها من الزورق فان شكسبير قد جعل الأشرعة المعطرة تشد اليها الرياح شدا لطيب شذاها الساحر وهذه صورة شعرية من خلق شكسبير وتنم عن تجربة حسية ملموسة وفريدة من نوعها لأنها تربط بين الأشياء بعلائق لا تقوم الا بين الأحياء ولا يدركها عموم الناس ، لقد جعل الرياح التي تنفخ الأشرعة على علاقة حب معها مما يردد صدى أنفاس انطونيوس الملهوف على اللقاء بكليوباترا . بالمثل تتدفق المياه وكأنها عاشقة تسعى وراء المجاديف التي تمخر عباب النهر وتخلق فراغا لا يدوم حيث تتدفع مياه أخرى جارفة لتسد الفراغ كما تسعى كليوباترا الآن مسرعة تجاه انطونيوس لتسد الفراغ الواقع في قلبه ومن حوله .

وبينما يحكي بلوتارخوس أن كليوباترا قد ارتدت ملابس جميلة كتلك التي ترتديها فينوس في الرسوم يجعلها شكسبير أجمل من فينوس التي يصورها الفنانون عادة أجمل مما هي في الواقع . ويتحدث بلوتارخوس عن غلمان ذوي جمال فتان في حاشية كليوباترا أما شكسبير فيصفهم بأنهم « ذوو غمازات » (ف ٢ م ٢ ب ٢٠٦ وما يليه) ويجدنا بصورة نادرة تقف فيها أمام تناقض شاعري عجيب وجذاب فهؤلاء الصبية . كما ورد عند بلوتارخوس ، يلوحون المراوح على كليوباترا ولكن وجنات كليوباترا ـ في مسرحية شكسبير ـ تزداد توهجا كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفي التعبير الانجليزي المستخدم نجد تقابلا فريدا بين « التهوية » و « التوهج » موازيا لتقابل آخر في كلمتين متجاورتين هما (Un-did did) ويقول شكسبير في وصفه لجاذبية كليوباترا وهي على ظهر زورقها « ان المدينة ألقت بسكانها عليها » (ف ٢ م ٢ ب ٢١٦) . فهو هنا يجسد المدينة ويجعلها تأتي أفعالا ملموسة كما هو واضح من الفعل « ألقت » وتجسيد المدينة هنا يرمز الى مغناطيسية السحر في جمال كليوباترا نفسها اذ استطاعت أن تبعث الحياة في الأشياء . انها تشد اليها كل من (لوما) رآها بحيث لا يملك قدرة المقاومة والى درجة ان انطونيوس بعد أن هجر مواطنو المدينة مدينتهم وجد نفسه وحيدا يسلي نفسه بالصفير وهنا يصيب شكسبير هدفا آخر من بين الأهداف الكثيرة التي حققها بهذا الوصف موضع التحليل ونعني ان المقارنة بين الملكة المتوجة في موكبها البهي الحافل من ناحية والقائد الروماني المهجور في عزلته الموحشة من ناحية أخرى توضح أن كليوباترا قد حققت انتصارا ساحقا عليه حتى قبل أن تلقاه وفازت بالجولة الأولى قبل أن تبدأ مباراة الحب والسحر .[41]

ولقد قصد بوصف اينوباربوس للقاء كيدنوس ان يكون غنائيا في شعره خياليا في جوه وأن يأتي على لسان اينوباربوس بالذات وهو الذي يتمتع بقدر كبير من البرود والصرامة . فطبيعة المتحدث اذن هي التي تعطي هذا الوصف تأثيرا أقوى لأنه اذا كان هدف شكسبير هو تمجيد جاذبية كليوباترا وتصوير حياة الرفاهية الشرقية فان رجلا معتدلا مثل اينوباربوس هو أنسب من يعطينا وصفا لها لأن كلامه سيكون أكثر اقناعا من أي شخص آخر يميل الى المبالغة والتهويل . واذا كان وصف اينوباربوس العاقل المعتدل قد أمدنا بصورة خيالية نادرة عن سحر الملكة

---

(٤٠) الجدير بالذكر ان ت . س . اليوت عندما اراد ان يصف امرأة غنية وجميلة قال (The Waste Land, 2. 77ff)
« ان الكرسي الذي تجلس فوقه يلمع على الرخام كعرش محروق »
(Like a burnished throne)

(٤١) راجع
G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies)Routledge & Kegan paul London 1951 repr. 1966(pp. 203-226 esp. pp. 209-210.

المصرية وبيانها فاننا يمكن أن نتصور مدى التأثير الذي ستمارسه هذه الملكة على رجل عاطفي يعشق الحياة مثل انطونيوس . فهذا ما يلمح اليه اينوباربوس (ف ٢ م ٢ ب ٢٢٢ وما يليه) عندما يصف كيف استعد انطونيوس لكي يذهب لتناول العشاء على مائدة كليوباترا فلقد حلق ذقنه عدة مرات مما يظهر عصبيته وعجزه عن مقاومة اغراءات كليوباترا وهو عجز غريزي في انطونيوس الذي ـ كما يقول اينوباربوس ـ لم تسمع منه أية امرأة كلمة « لا » . ومع أن هذه الكلمات تنم عن سخرية خفية من ضعف انطونيوس أمام النساء الا أنها في نفس الوقت توحي بمدى حب وتعاطف اينوباربوس تجاه سيده . وهكذا تستطيع عبقرية شكسبير المسرحية أن تصيب عدة أهداف برمية واحدة .

ويعيب بعض النقاد على كليوباترا عنفها مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من أوكتافيا . والبعض الآخر يرد هذا العنف الى عدم تأكيد كليوباترا من صدق مشاعر انطونيوس وخوفها المستمر من هجرانه . والجدير بالذكر أن الملكة الانجليزية اليزابيث تمتعت بطبع مماثل ظهرت آثاره في خوف ورعب الرسل منها ، وهو طبع أعجب به كثير من الانجليز كسلوك ملكي يعلو فوق النقد والمؤاخذة . ومن ثم فانه من المحتمل أن معاصري شكسبير كانوا ينظرون الى سلوك كليوباترا مع الرسل نظرة تخالف رؤيتنا نحن أبناء القرن العشرين . ويرى بعض المؤرخين في الملكة اليزابيث « عنقاء » فريدة من نوعها لا يمكن اخضاعها للمقاييس العادية فلم يتكرر في التاريخ شيء مثل قصة الحب التي دامت خمسا وأربعين سنة بين اليزابيث تيودور (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) وشعبها الانجليزي . لقد خطبت ودهم منذ البداية ووضعت نفسها في خدمتهم والفتهم وزينت نفسها من أجلهم فبدت جميلة أو أكثر من جميلة وأحاطت نفسها بحاشية بالغة التألق والتأنق . ومن أجل شعبها جعلت نفسها لطيفة المعشر مرة ومستبدة متغطرسة مرات . لقد كانت كالعاشق الولهان الذي يشكل نفسه ويكيف سلوكه بقدرة غريزية فائقة وفق ما يرغب المعشوق . ولم تنس هذه الملكة أن تزرع في قلب شعبها شعور الغيرة والقلق عليها اذ خالفت ملاطفاتها له ببعض اللطمات والصفعات وقد تتقبل بعض نصائحه الصادرة عن طيب خاطر بالتأنيب العنيف أو الردود الغاضبة ولكنها قد تزجرهم وتمنعهم من أن ينسوا أنوفهم فيما لا يعنيهم ويتدخل في شئون النبلاء فقط . كانت دائما حريصة على أن تخلق جوا عاصفا في العلاقات بينها وبين شعبها وذلك على فترات متقاربة وتنبه أن تنتهي الأمور دوما وكما هو الحال في مشاجرات العشاق بطلوع شمس الصفاء الغلاب وتزايد المشاعر القلبية عمقا . أحبت اليزابيث شعبها أكثر من أي شيء آخر ، هذا صحيح ، ولكن المؤرخ المحقق أو الناقد المدقق يقف في حيرة من أمرها فلا يستطيع مهما بذل من جهد صادق أن يعرف على وجه اليقين مدى الصدق في سلوكها ومقدار الزيف أو التصنع في حياتها . وهذا هو بالضبط حالنا مع كليوباترا في الروايات التاريخية الكلاسيكية وفي مسرحية شكسبير .

ان ما تصوره مسرحيات شكسبير التاريخية بصفة عامة و « انطوني وكليوباترا » بصفة خاصة من مشاهد الحروب الأهلية والقلاقل السياسية في عصور سالفة يعتبر غير ذي معنى ان نحن عزلناها عن الخلفية السياسية والفكرية لعصر الشاعر نفسه . لقد كانت مقارنة الانسان بالدولة فكرة رائجة ـ كما رأينا ـ في عصر اليزابيث الذي اتسم بطابع سياسي جوهره السعي الى تحقيق الوحدة القومية في اطار دولة مركزية واحدة وتدعيم المؤسسات الوطنية السياسية الاجتماعية والدينية ، وذلك في مواجهة التكتلات الاقطاعية والسيطرة البابوية على مقدرات العالم المسيحي . كان هناك سعي حثيث للوحدة وكانت الملكة اليزابيث نفسها ترمز الى هذه الوحدة المنشودة لأنها وهبت حياتها كلها لتحقيق هذا الأمل . ورغم أنها احتلت العرش في سن الخامسة والعشرين الا أنها تمتعت بشخصية قوية مكنتها من مخاطبة كل طبقات الشعب وفئاته من مثقفين وتجار الى رجال دين وقراصنة محترفين ، ففازت باعجاب الجميع واستقطبت حولها هالة من صفوة أهل البلاد وأصحاب الحل والعقد . ولقد كان تعمقها في الثقافتين الاغريقية واللاتينية علاوة على درايتها باللغة الايطالية عاملا من عوامل تقوية صلتها برجال القلم الذين ما برحوا يتغنون بشخص الملكة ويجعلون منها جزءا لا يتجزأ من النظام الكوني نفسه . تلك هي الملكة التي كانت تسيطر على مخيلة شكسبير وهو يرسم ملامح كليوباترا ولا شك أن هناك عناصر كثيرة مشتركة بين الملكتين دون أن يصل الأمر الى حد التطابق .

الا ينبغي أن نضع في الحسبان ما يراه بعض النقاد من أن شكسبير قد حسن في صورة انطونيوس الموروثة من رواية بلوتارخوس على حساب شخصية كليوباترا التي جملها الشاعر ـ كما يعتقد هؤلاء النقاد ـ أكثر خشونة ومشاكسة وانحرافا مما وجدها في مصدره الكلاسيكي . ويرى أتباع هذا الرأي أن شكسبير قد نقل التركيز في شخصية كليوباترا من الجنس الى التحليل النفسي لهذه الملكة النادرة لا لرغبة منه في تحسين وتعميق صورتها وانما لأن الذي كان يؤدي دورها على المسرح هو أحد الصبية اذ لم يكن مسموحا للنساء ابان ذلك العصر بالتمثيل . ونحن نعتقد أن في هذا الرأي شيء كثير من التجني لا على كليوباترا شكسبير فحسب بل وعلى فن الشاعر العبقري .

لقد كتبت السيدة آنا جيمسون كتابها المشهور عن بطلات شكسبير ، فنقلت فيه خمسا وعشرين صورة تحليلية من صور النساء في مسرحيات

هذا الشاعر منهن نساء الذكاء والفطنة ومنهن نساء المطامع والمغامرات ومنهن نساء العاطفة والحياة . وكل واحدة منهن لا تشبه الأخرى في جملة صفاتها وتصرفاتها . وصفوة ما قالته هذه الناقدة انها هي نفسها وهي امرأة كانت تنظر في مرآة شكسبير لتصحح منها معلوماتها عن النساء ومعرفتها بهن ولا سيما وهن تباين مثل هذا التباين الذي لم يسبق له مثيل[12] . واما عن كليوباترا بالذات فيقول برادلي[13] ان أشياء كثيرة سيئة يمكن أن تقال عنها ولكن كلما قيلت مثل هذه الأشياء وتكرر ذكرها ازدادت كليوباترا روعة ورونقا . ان ممارسة فن السحر الجنسي على الرجال هو جوهر وجودها في الحياة (Raison detre) حتى أنها عندما تفشل أو تظن أنها فشلت في جلب العشيق الحالي تجتر ذكريات الماضي الحافل بالانجازات مع عشاق آخرين سابقين . بل انها لا تلتقي برجل كان ما كان سفيرا أو رسولا الا ورغبت في السيطرة عليه بسلاح الأنوثة فهي بذلك تشبع رغبة داخلية في تكوينها العضوي والنفسي . انها سمراء لأن اله الشمس - كما تظن - وقع في حبها ! . وعندما تقترب منها يد الموت تحس بلمساتها وكأنها وخدة الحبيب . وتخشى أن تسبقها ايراس الى الموت فتحظى من دونها بالقبلة الأولى من أنطونيوس ! انها شخصية قوية مرنة تتلون بكل الألوان وتتحدث بكل لسان وتجيد كل الحيل وكأنها الثعبان . فهي تستطيع أن ترفع جسد حبيبها الثقيل من الأرض الى قبرها - بمساعدة وصيفتين فقط - وكانت من قبل قد ادعت عدم القدرة على الوقوف وأنها على وشك الموت ان لم يحملوها الى انطونيوس ! ويقول بعض النقاد أن كليوباترا شكسبير تبدو في الجزء الأول للمسرحية وكأنها عاهرة ملكية تفعل كل شيء من أجل حياة الشهوة ويعيبون كليوباترا زاعمين أن موتها لم يكن مطهرا لآثامها ولم تتحول بعده نبيلة شريفة ، كل ما حدث قبيل رحيلها هو أنها أرادت أن تتزين لكي تبدو جميلة حتى وهي في طريقها الى الموت ولا سيما انها تعلم بأن قيصر سيأتي ليلقي نظرة أخيرة عليها . فموتها اذن في رأي هؤلاء النقاد لا ينم عن بطولة كما هو الحال في انتحار انطونيوس .

وقبل أن نشرع في الرد على مثل هذه الآراء بالغوص في تحليل شخصية كليوباترا نود التنويه الى أن هذه الملكة كانت تجسد بالنسبة للرومان كل ما تعني كلمة « مصر » . وهذا ما احتفظ به شكسبير في مسرحيته اذ يجعل انطونيوس لا يخاطبها في أغلب الأحوال الا بهذا الاسم « مصر » ومن ثم فان محاولتنا لفهم ملامح صورة مصر بالنسبة لانطونيوس والرومان هي في نفس الوقت محاولة لسبر أغوار شخصية كليوباترا تعالوا نسمع انطونيوس وهو يصف مصر لرفاقه الرومان فيقول ان المصريين يقيسون ارتفاع النيل بمقاييس في الهرم ويقدرون حال الخصب والجدب حسب ارتفاع فيضان النيل وانخفاضه فكلما ارتفع الفيضان زاد النماء وعند انحسار مياه النهر يبذر الزراع حبوبه وبعده بعد وقت قصير وتتوالد الثعابين المصرية من الطمي بفعل الشمس وهذا هو شأن التماسيح أيضا . وعندما يسأل ليبيدوس - أحد السامعين - عن شكل الحيوان الذي يسمونه التمساح فيجيبه انطونيوس الثمل بأن له شكلا خاصا به فهو عريض قدر عرضه وطويل قدر طوله ويسير بأعضاء جسمه ويعيش بما يتغذى به وعندما يفقد العناصر يتحول الى مخلوق آخر وله لون خاص به (ف ٢ م ٧ ب ١٥ وما يليه) . هذا هو سحر الشرق الذي تمثله مصر ويتجسد في كليوباترا التي يصفها اينو باربوس لاجريبا وماكيناس فيقول « ان التقدم في السن لن يزيل شيئا من نضارتها ولا التعود على رؤيتها بقادر على أن ينقص مثقال ذرة من محاسنها العظيمة الفريدة من نوعها . فاذا كانت النساء الأخريات يستهلكن بالشهوات التي يثرنها فانها - أي كليوباترا - لا ينال الاسراف في الشهوات من مفاتنها بل تشعل الفؤاد ولعا بها وشغفا بالاقبال عليها والصفات التي تعبر في ذاتها خسيسة ورديئة تكتسبها بهجة وجمالا حتى أن رجال الدين يباركون رعونتها » (ف ٢ م ٢ ب ٢٣٨ - ٢٤٣)[14] .

---

(١٢) سبق ان تناول الاستاذ عباس محمود العقاد هذا الرأي في كتاب « التعريف بشكسبير » (دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦) ص ١٣٧ .

(١٣) A.C.B. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (1909).

(١٤) يبني ارنست تشانزر مقاله عن وحدة « انطوني وكليوباترا » الدرامية على أساس فكرة التناقضات بين مصر وروما والمقابلة المتوازية بين كليوباترا وانطونيوس . وهذه التناقضات تتناسب مع سرعة تغيير المكان بين روما والاسكندرية وغيرهما ولكنا نخرج بوحدة اجمالية للتصميم المعماري للمسرحية ككل (Ernest Schanzer, op. cit., p. 132f) (ولكن كالتون يتنبه الى ان كل ما تبقى من الرومانية (Romanness) في « انطوني وكليوباترا » ليس الا بقايا شاحبة على وشك الزوال . ان السلوك الروماني لا وجود له في المسرحية الا في الاحاديث ويجهد المرء نفسه عبثا اذا بحث عن علامة واحدة دالة على الفضائل الرومانية في الفعل والممارسة . وقد يبدو امرا لغزا ان نضع « انطوني وكليوباترا » ضمن « المسرحيات الرومانية » لأن النقاد عندما يتكلمون عن الصفات الرومانية في هذه المسرحية فهم يتحدثون عن شيء لا وجود له . ومع ان المسرحية تطرح صراعا رمزيا بين مصر وروما فان الصور الشعرية المستوحاة من مصر تطرح في شيء من التفصيل اكثر مما تناله الصور المستوحاة من روما . وهنا تبرز مسرحية « كوريولانوس » كدليل على ان شكسبير كان قادرا على ان يستوحي اسلوبه المجازي من روما وحضارتها ولكنه كف عن ذلك في « انطوني وكليوباترا » لشعوره العميق بأن زمن روما الصارمة قد ولى . ومع ان المرء يمكن ان يقع عمدا من المقابلات ذات المغزى بين روما ومصر في « انطوني وكليوباترا » ، كتلك التي تتناول العمل النشط في روما والكسل والخمول في مصر ، ولكن اعتبار هذه المقابلات مطلقة قد يضللنا ولا سيما اذا ادى ذلك الى اغفال كيف ان الرومان في هذه المسرحية قد « تمصروا » الى حد بعيد في أذواقهم وآرائهم . هذا ان المقابلة بين مصر وروما تتطور بصورة ملحوظة في الجزء الأول من المسرحية ولكنها بدلا من ان تتبلور تتمزق وتنقطع في منتصف المسرحية عندما يلمع افق الحدث الدرامي . ذلك ان المسرحية تجري احداثها في جو من العالمية التي تتيح للاشياء والاحياء فرصة التحرك هنا وهناك بسرعة مذهلة وبسبب هذا التنقل السريع يحدث تداخل بين الاماكن والبلدان بحيث يصبح التمييز بين المصري والروماني

لقد صور بلوتارخوس كليوباترا مخلوقا غامضا وملغزا يتمتع بجاذبية سحرية لا يعرف كنهها ولم يرد شكسبير أن يفك طلاسم هذا اللغز أو يبسطه ولا أن يفسر مصدر هذا السحر لأنه أدرك أهمية الغموض والألغاز في خلق الجاذبية الدرامية لهذه الشخصية الرئيسية في مسرحيته . ورغم هذا الغموض تبرز بعض الملامح الواضحة في شخصية كليوباترا مثل الغرور والزهو ، القسوة والجبن ، الجمال الساحر والذكاء والدهاء والحيوية المفرطة . ولكن شخصيتها أكثر من حاصل جمع هذه الصفات فجوهرها غير محدد ولا يمكن حصره في تعريف جامع مانع وهنا سر الغموض الملغز والجاذبية الأبدية . أما كيف حافظ شكسبير على طلاسم هذا اللغز مغلقة فبوسائل عدة أولها أنه جعل جميع الشخصيات من حولها يطرحون آراءهم في مسلكها وأخلاقها وأسلوب حياتها فتباينت هذه الآراء وتفاوتت وامتدت على طول المسافة بين طرفي النقيض فهي بغي غجرية ، مومس شهوانية ، روح زائفة ، عشيقة لا مثيل لها ، سيدة متسلطة وملكة زانية ومصرية نادرة ومخلوق عجيب وعروس من عرائس الجن ، وهي آسرة الفخامة وأجمل من افروديت ، ذات ألمعية فذة ، وذكاء فائق وثورات خيالية وما الى ذلك من صفات متجانسة وغير متجانسة .(٤٥)

ووسيلة أخرى يتبعها الشاعر وهي أنه خلق من حولها تناقضات واستقطابات مما يزيد الغموض في شخصيتها فالشهوات الجسدية التي انغمست فيها ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لا تستهلك شيئا من جمالها وفتنتها بل تزيدها اغراء . وكل ما تفعل يناسبها حتى أنها تحيل النقص كمالا والقبح جمالا بل ان رجال الدين يباركون فسوقها ! وهي لا تشبع شهوة الرجال بل تزيدهم جوعا على جوع والمراوح لا ترطب جسدها مما تثيره من هواء ولكنها تلهب جمرة خديها فتزيدهما وهجا على وهج . أما جمالها فيصارع الزمن وينتصر عليه فالزمن يبلى وجمالها لا يبلى ولا تذبل له نضرة . انها تجمع بين الآدمية والألوهية جمعها بين شهوانية الجسد وصفاء الروح ومثل هذا المخلوق العجيب جدير بحب غير عادي ومن ثم اذا أردنا أن نقيس مدى حب انطونيوس لكليوباترا فلنبحث عن سموات جديدة وأرض جديدة فحبهما أكبر وأرفع من حدود عالمنا هذا الضيق .

ووسيلة أخرى يلجأ اليها الشاعر ليزيد من الغموض في شخصية كليوباترا هي ترديد الشائعات من حولها بين الحين والآخر . ومن هذه الشائعات ما يوحي بأنها ساحرة أي تمارس فنون السحر فالشاعر يوحي بذلك دون أن يؤكده تأكيدا قاطعا . أما أهم وسائله في خلق لغز كليوباترا فهي كلماتها هي وتصرفاتها التي تثير التساؤلات ابتداء من أول المسرحية الى قرب نهايتها فما عرفنا كيف نجيب على هذه الأسئلة . هل خدعت كليوباترا انطونيوس وخانته ابان معركة أكتيوم ؟ ماذا كانت تنوي بمشاركتها الريب مع ثيدياس رسول قيصر ؟ هل استسلم أسطولها في الاسكندرية بناء على أوامر منها ترتبت على صفقة تآمر بينها وبين قيصر ؟ وكلها أسئلة يمكن أن نلخصها في سؤال واحد أساسي وجوهري في المسرحية كلها هل كانت تخلص الحب حقا لانطونيوس أم كانت تخادعه ؟ حقا اننا نستطيع الاجابة عن هذا السؤال الهام وبقية الأسئلة السابقة ولكن متى ؟ بعد أن يسدل الستار في نهاية المسرحية ، أما قبل ذلك فكلها أسئلة مطروحة بلا جواب محدد أو في الواقع بأجوبة عدة متناقضة . ولا تأتي الاجابات المحددة نوعا ما الا بعد أن تنتهي كل الأحداث والمشاهد وحينها يجد القارىء أو المشاهد نفسه مضطرا لمراجعة أحكامه الأولية وتصحيح مواقفه منها . وتلك قمة شكسبيرية في اتقان الحبكة الدرامية .(٤٦)

امرا مسيرا وغير مطلق . ان مصر وروما في المسرحية تتفاعلان وتتبادلان الفكر والتأثر نتيجة المواجهة . وهكذا يظهر الرومان شغفا بالغذاء وفضولا ملموسا لمجرد سماع أخبار « الطبخ المصري » مثلا (ف٢م٢ب٢٣ ـ ٣٢ ، ف١م٢ب١٧٦ ـ ١٨٣ ، ف٢م٦ب٦٣ و ٦٥) وبالفعل تعلم الرومان كيف يقيمون « وليمة سكندرية » ويرقصون رقصة « الباكخيات المصريات » (ف٢م٧ب٩٦ ، ١٠٤) وهنا يبدو الرومان حديثي العهد بالنظام الامبراطوري فيتلقون الدروس من أصحاب التاريخ الامبراطوري العريق أي المصريين ومن الدلائل أيضا على التداخل بين مصر وروما ان أبطال المسرحية يموتون بالاسكندرية على الطريقة الرومانية . ويأتي انتحار كليوباترا ووصيفاتها على أروع ما يكون الانتحار الروماني . وهكذا نرى أن « ترويم » مصر يسير جنبا الى جنب مع « تمصير » روما حتى انه يمكن القول بأنه على الرغم من ان روما قد قهرت مصر الا ان الأخيرة تفوقت عليها في ما يمكن أن نسميه « التنافس السلمي الحضاري » بين الأمم فنحن نلاحظ ان الرومان قد ذهبوا في تقليد وتبني مظاهر الحياة المصرية الى مدى أبعد مما فعل المصريون ازاء أسلوب الحياة الرومانية وذلك واضح من لقاء كيدنوس الذي خرجت منه كليوباترا الملكة الضعيفة « سيدة المنتصرين جميعا » (ف٢م٢ب١٨٤) وخرج انطونيوس من هذا اللقاء مغلوبا لا غالبا (نفس المشهد ب ٢٢٠ ـ ٢٢٦) وهكذا يمكن القول بشيء من التعميم ان روما بتوسعها في بلاد الشرق تخضع يوما بعد يوم لقوة الشعوب التي قهرتها هناك . راجع

Cantor, op. cit., p. 25-27.

(٤٥) يقول ارفنج ربنر ان كليوباترا قد تبدو متناقضة على نفسها فيما بين الفصول الأربعة الأولى من جهة والفصل الخامس من جهة أخرى ولكننا في اطار بنية المسرحية ككل يمكن ان نقول أن دورها متجانس تماما

Irving Ribner, Patterns in Shakespearian Tragedy) Methuen 1960 repr. 1971 (, pp. 168-201.

(٤٦) راجع

William Rosen, "Antony and Cleopatra" pp. 201-213) in Clifford Leech ed. , Shakespeare The Tragedies. A collection of Critical Essays, University of Chicago press, Chicago — London 1965 repr. 1967 (

فاذا كان انطونيوس في المسرحية « فضيلة كاملة » (Finite virtue) ف ٤ م ٨ ب ١٧) فكليوباترا هي « التنوع بلا حدود » infinite variety) ف ٢ م ٢ ب ٢٤١) . ولعل هذه اللامحدودية على صلة وثيقة بالغموض الملغز الذي تحدثنا عنه سالفا ولعلهما معا وراء ما يعتقده كاتب مثل نايت ، أي أن كليوباترا شكسبير تعد مزجا فريدا لكثير من مظاهر التنوع . انها تجمع كل الألوان في لون واحد منفرد وساحر لانه يترك انطباعا قويا وباقيا . انها بمثابة قوس قزح يجمع كل ألوان الانسانية الجوهرية فهي مرة متكبرة وأحيانا كثيرة متواضعة . وهي عندما تغضب تصبح كالنمرة المتوحشة وعندما ترق تراها حملا وديعا أو بنتا خجولا . وهي قاتلة الخداع ولكنها تستطيع أن تخلص الى حد التفاني والموت في سبيل من يستحق اخلاصها هي ملكة لها كل مظاهر الأبهة الملكية ولكنها تنحدر أحيانا الى مستوى فتاة غجرية أو سوقية . تواجه الامبراطورية الرومانية كلها وتهددها وتقلقها ولكنها في حقيقة الأمر تتمتع بروح الطفل وتردده وخوفه . انها أنثى نادرة فيها من الأنوثة ما لم تعرفه امرأة من قبل ولكنها مع ذلك أمازونية الطباع اذ يمكن أن تحارب بشجاعة الرجال . فاز بها أكثر من قائد روماني مقدام حقق الكثير من الانتصارات . فهي اذاً بمثابة جائزة التفوق العسكري أو مكافأة الشجاعة في الحروب . وهكذا كما يقول نايت يمكن أن نرى في كليوباترا كل نساء الأدب والأساطير فهي هيلين أو ديانيرا وهي بينلوبي أو هيبي وهي روزاليندا أو بياتريس وهي أوفيليا أو جيرترود وهي ديزدمونه أو كورديليا وهي ليدي ماكبث أو كليتمنسترا انها أية امرأة أو كل امرأة في انتظار الرجل[47] والاسكندرية هي عاصمة السلام المصرية في مواجهة السلام الروماني . وسلام كليوباترا والاسكندرية هي سلام الحب[48] والحياة وهو سلام تتصاغر أمامه كل حروب وأمجاد يوليوس قيصر وأوكتافيوس وتبدو كمغامرات صبيانية وذلك لأن الحب هو الامبراطور الأوحد في دنيا « أنطوني وكليوباترا » .

وهكذا نكتشف ، على عكس ما يرى بعض النقاد ، ان شكسبير قد حسن أيضا في صورة كليوباترا الموروثة عن بلوتارخوس الذي ، كما نذكر ، كان يكره هذه الملكة المصرية ويصف حبها لانطونيوس بانه « الوباء المدمر » و « أقصى الشرور وآخرها » ويقول انه اذا كانت ثمة بادرة للاصلاح والعدول تبدر من انطونيوس كانت كليوباترا تقتلها في المهد وتمحو آثارها كأن لم تكن . واذا كان بلوتارخوس قد روى لنا ان كليوباترا قد احدثت خطة الفرار حتى قبل ان تبدأ معركة اكتيوم وأن هروبها غير المتوقع كان سبب هزيمة انطونيوس . ويرى بلوتارخوس أيضا ان كليوباترا التي خططت لنقل اسطولها من البحر المتوسط الى البحر الأحمر لكي تهاجر من مصر تاركة في مكرها مصير شريكها في الحرب والحب انطونيوس . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي عارضت وسلمت متاع انطونيوس وثروته فضلا عن تركه خيمة انطونيوس وهي التي اجرت التجارب الخطرة للسموم القاتلة على المسجونين دون رحمة . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي اتت لنفسها امام قيصر على حساب انطونيوس . والمدهش حقا ان شكسبير قد احتفظ بهذه الصورة البلوتارخية لوما يمكن ان نسميه وجهة النظر الرومانية هذه عن كليوباترا كامرأة لعوب حتى ان سكاروس يطلق عليها بعد هروبها من اكتيوم لقب « العاهرة » (ف٣م١٠ب٩) الا ان الشاعر جعل الرومانيين انفسهم يطرون اليها بشيء من الدهش والانبهار . يصفها مايكيناس بانها « سيدة أسرة المتخامة الى اقصى حد » (ف٢م٢ب١٨٧) ويصفها اجريبا بأنها « المصرية النادرة » (ف٢م٢ب٢٢١) ويقول اجريبا ايضا في نفس المشهد (ب٢٣٠ ـ ٢٣١) وهي أبيات سقطت في ترجمة (محمد عوض) « لقد جعلت يوليوس قيصر يلقي سيفه جانبا من اجل فراشها ، ولقد حرثها فحملت منه » . لم يشأ شكسبير اذن ان يخلف بقايا الصورة القبيحة التي حفظها لنا

(٤٧) لقد عبر نايت عن هذا الرأي في كتابه :

G. Wilson Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare'S Tragedies, Including The Roman Plays) Methuen 1931 repr. 1968 (.

ثم عاد واكده في مقال بعنوان

"Macbeth" and "Antony and Cleopatra" pp. 68-82

في مجموعة المقالات المنشورة تحت اسم Clifford Leech والمشار اليه في الحاشية السابقة .

(٤٨) ان السلام هو الذي يسمح للرجال بالانغماس في ملذاتهم والاشباع لشهواتهم و آمالهم ورغباتهم الحسية هي على الحرب يضغط الانسان على نفسه ويضع الصالح العام ولكن السلام الذي يعقبه عادة يرتبط بالحب كسيح ، وهذا للفرحين ، متعة بين الرجال لتكره بعضهم بعضا . فهكذا ان القيمة انها في ظروف الحرب يصبح الصالح العام واضحا ولو في صورته البدائية . لقد كان الرومان يحسون بانهم في حاجة ماسة الى بعضهم البعض ليحموا انفسهم عندما يهددهم الخطر ولكن ما ان يزول هذا الخطر حتى تبرز الشهوات والمصالح الفردية التي تفرض نفسها دون رادع او وازع وتبدو ضرورة التوحد في مواجهة عدو اجنبي . ومن هنا يأتي غياب الاشارات الى « الصالح العام » (Res publica) في « انطوني وكليوباترا » بعكس ما يحدث في « كوريولانوس » . وهكذا فان انتصارات فنتديوس على البارثيين تعني نهاية الخطر الأجنبي الكبير امام روما ومن ثم فان الرومانيين لم يعودوا بحاجة الى التوحد الآن ثم تأتي ملاحظة أوكتافيوس « ان ساعة السلام العالمي قد دنت » (ف٤م٦ب٤) كناقوس ينذر بانفلات الشهوات والاهواء الشخصية . لقد كانت النتيجة غير المباشرة للفتوحات وانتصارات الرومان انهم فقدوا الحاجة الى الطاعة العسكرية وهي من عزائمهم الأساسية في عصورهم الأولى . والشعور بالشكر ان روما « انطوني وكليوباترا » غير روما « كوريولانوس » فهي ليست مهتمة بالفرح بل اصبحت الولائم جزءاً من الحياة في المسرحية الأولى ليس فقط بالنسبة للرومان الموجودين على أرض مصر بل وكذلك الموجودين في ايطاليا . راجع Cantor , op. cit., pp. 132-133

بلوتارخوس وغيره من مصادرنا الكلاسيكية عن كليوباترا بل احتفظ بهذه الصورة الرومانية الدعائية عن الملكة المصرية المكروهة واتبع وسائل عدة لتخفيف أثرها وتعديل وضعها أو تحسينها بصفة عامة وكانت النتيجة أننا نرى كليوباترا أخرى غير كليوباترا بلوتارخوس . وكانت احدى وسائله للتخلص من مساوىء تلك الصورة البلوتارخية أن يجعل الرومان الحاقدين عليها والحانقين منها معجبين بها على نحو أو آخر . أما عن موضوع خوفها من أنطونيوس ، وهو ما قد يعني أنها لا تحبه بصدق . فقد جعلها الشاعر فكرة ينقلها ثيدياس رسول قيصر الذي جاء ليدق اسفينا بين الملكة المصرية وأنطونيوس ولم ترد هذه الفكرة صراحة على لسان كليوباترا (ف٣م١٣ب٥٦) . وتجنب الشاعر ذلك أية اشارة واضحة الى أن كليوباترا خانت أنطونيوس مع ثيدياس هذا ، فالأخير هو الذي طلب أن يلثم يدها فمدتها له . وعندما يشك أنطونيوس في نواياها ازاء استسلام أسطولها بالاسكندرية يبدد ديوميديس هذه الشكوك (ف٤ م١٤ ب١٢١) . والأهم من ذلك أنه لا تجتمع لدينا أية أدلة مؤكدة حتى نهاية المسرحية عن وجود اتفاق خاص يجمع قيصر وكليوباترا ضد أنطونيوس وبرهان ذلك ما يدور بينهما عند لقائهما قرب نهاية المسرحية .

هكذا تظل علاقة الحب بين أنطونيوس وكليوباترا ، وهي محور المسرحية ، محل نقد وهجوم ومثار تساؤلات وشكوك من بداية المسرحية الى نهايتها . ويظهر الاستياء الروماني من جانب أتباع أنطونيوس وخصومه وما عدا ذلك فيبقى أمر هذا الحب ملغزا ومحيرا ويزيد من غموضه التأكيد على المتعة الجسدية طوال المسرحية ثم انهائها بانتحار كليوباترا في سبيل من تحب وهي صاحبة الماضي الحافل بالغراميات والحيل ونوبات الغضب والغيرة . ولا نعرف على وجه اليقين هل كانت كليوباترا خائنة أم لا ، فموقفها مع ثيدياس تلفه الشكوك وأنطونيوس نفسه يترجح بين الثقة والشك في سلوكها ، انه يؤكد لها أن حب غير محدود ولكنه يرحل الى روما ويهجر كليوباترا ليتزوج أوكتافيا وكم من مرة اتهم الملكة المصرية بالخيانة ونعتها بأسوأ النعوت . وحتى الى جنب مع هذا التقلب السلوكي من قبل العاشقين يستخدم شكسبير صورا شعرية كثيرة تعبر عن التغير والتقلب وازدواجية الحياة ذات الوجهين تماما مثل أنطونيو نفسه الذي ، كما تقول كليوباترا ، يبدو تارة مثل جورجونه وأخرى مثل مارس . كل ذلك يساهم في رسم جو الشك وتعميق مفهوم الغموض العام حول الأحداث والمواقف والشخصيات في المسرحية كلها .

أما ما يحتفظ بتعاطفنا ويشد انتباهنا عبر كل الفصول والمشاهد في المسرحية هو ادراكنا أن العاشقين لم يعرف كل منهما الآخر حق المعرفة . فكل منهما لا يفهم ولا يريد أن يفهم من الآخر الا الصفات والملامح التي يحبها هو أما الصفات الأخرى التي لا يشتركان فيها فيسيء كل منهما فهمها أو يتجاهلها . كليوباترا مثلا تعرف أن أنطونيوس يعلق أهمية كبيرة لمركزه وسمعته في روما ولكنها لا تفهم شعوره بالخجل ازاء انحرافه غير الطبيعي . انها تسأل اينوباربوس ساخطة كانت هي أو أنطونيوس المخطىء في سلوك كل منهما ابان معركة أكتيوم وهذا يعني أنها لا تفهم موقف أنطونيوس الصراع الداخلي الذي يعانيه بين نوازعه العاطفي تجاهها من ناحية واحساسه بالواجب القومي والمصلحة الوطنية من ناحية أخرى . أما أنطونيوس فلم يستطع أن يستوعب طبيعة كليوباترا كامرأة تعيش للحب بحيث يصبح سلوكها الغازل لرسول قيصر ثيدياس أمرا طبيعيا بالنسبة لها فمغازلة الرجال عندها أمر حيوي كالماء والهواء فهو غذاء روحها حتى أنها تعجبت وتألمت عندما اتهمها أنطونيوس بالخيانة وقالت في دهشة « ألم تفهمني بعد ؟! » (ف٣ م١٣ ب١٥٧) . وحتى مرحلة متأخرة في المسرحية كان أنطونيوس لا يزال في شك من حبها له ويقول « . . . قلبها الذي ظننت أنني أملكه كما تملكت هي قلبي » (ف٤ م١٤ ب١٦) ويمكن أن نغتفر لكليوباترا غيرتها وحمقها الأنثوي وخداعها الساقط ان تذكرنا أن مرد كل ذلك هو عدم تأكدها من صدق حب أنطونيوس وعدم شعورها بالأمان . وكم هو مثير للسخرية التراجيدية أن أنطونيوس يتهمها قائلا « العاهرة التي تحولت ثلاث مرات » في الوقت الذي لم يعد يصدق هذا القول عليها قدر ما يصدق عليه هو نفسه . نعم لقد عاشت هي ثلاث قصص غرامية ولكن القصتين الأوليين مع جناليوس بومبي ويوليوس قيصر لا ترقى الى مستوى القصة الحالية مع أنطونيوس . ثم انها لم تخن احدا من عشاقها فهي لم تهجر أيا منهم من أجل عشيق آخر ولكن أنطونيوس هو الذي هجر فولفيا من أجل كليوباترا ثم ترك الأخيرة من أجل أوكتافيا . ولا يمكننا أن نلوم كليوباترا على أنها لم تدرك مدى سيطرة حبها على قلبه ، لقد سمعناه نحن الشاهدون يقول في روما انه تزوج أوكتافيا زواجا مصلحيا ولكن أنى لكليوباترا وهي في الاسكندرية أن تسمع ذلك ؟ واذا سمعته فكيف تصدقه ؟ . ومما يثير السخرية أيضا أن الأمر سينتهي بأنطونيوس الى أن يهجر أوكتافيا الى الأبد من أجل كليوباترا .

ومن المفيد هنا تذكر أن شكسبير عندما شرع في نظم مسرحيته كان موضوع أنطونيوس وكليوباترا قد أصبح من أشهر قصص الحب الشائعة شبه الأسطورية لما ألم بها من غموض والغاز . وللانقسام في الرأي حول مسألة الحب في هذه المسرحية جذور قديمة تبدأ من بلوتارخوس مرورا بدانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١) الذي وضع كليوباترا في الحلقة الثانية من الجحيم في « الكوميديا الالهية » وبوكاتشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) الذي بدأ الخيط الطويل من كتابات عصر النهضة عن كليوباترا[٤٩] . وفي قصيدة لتشوسر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) « أسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good women) تظهر كليوباترا زوجة صالحة مخلصة تتبع زوجها الى العالم الآخر . وجدير بالذكر أنه منذ عام ١٥٤٠

(٤٩) راجع اعلاه .

وحتى عام ١٩٠٥ كتب حوالي مائة وسبع وعشرون عملا مسرحيا عن كليوباترا منها سبع وسبعون مسرحية وخمس وأربعون اوبرا وخمس باليهات . وإذا اردنا ان نخرج بفكرة اجمالية عن كليوباترا ابان عصر النهضة سنجد انه شاعت لها صورتان الأولى كضحية بائسة من ضحايا الحب والثانية كامرأة فاتنة الجمال ساحرة الجاذبية غررت ليس فقط بانطونيوس وانما ايضا بيوليوس قيصر من قبله وبأشهر الرجال في كل هذه الدنيا « وغررت ايضا بأخرين غيره . صفوة القول ان الازدواجية والغموض الموجودان في شخصية كليوباترا وفي موضوع الحب بل وفي المسرحية كلها يعكس ما ساد ابان عصر النهضة من عدم وضوح الرؤية او بالأحرى لتعدد الآراء وتباينها حول هذه الملكة المصرية . ثم ان كليوباترا مثل انطونيوس فريدة من نوعها ولا يمكن اعتبار قصة حبهما من الطراز العادي او الشائع لقصص الحب .

ولنتوقف قليلا عن متابعة حديثنا بشأن العاشقين لننوه بأن سوناتا شكسبير تسجل تورطا له مع من اسماها « السيدة السوداء Dark Lady » وهي التي - كما نرى - تقابل عاطفة انطونيوس تجاه كليوباترا التي احب هذه الملكة المصرية وهو على علم تام بأنها هوائية متقلبة كما انه لم يثق بها ابدا ثقة مطلقة وهو موقف يقابل ما نفهمه من قول شكسبير في السوناتا رقم ١ بيت ٣٨ « عندما تقسم حبيبتي انها مخلوقة من معدن الصدق اصدقها مع علمي بأنها تكذبني »(٥٠) ولهذا كما رأينا بالنسبة لكليوباترا التي تناسبها كل الاشياء حتى العيوب تستحيل فيها الى مزايا نجد شكسبير يسأل « السيدة السوداء » اوه الغامضة « قائلا من اين لك ملك التناسق مع الاشياء السيئة . . . الى درجة انه - كما اعتقد - يتفوق على كل مساوئك وبكل جدارة » (سوناتا ١٥٠) . وكما اتهم انطونيوس كليوباترا بأنها تحولت ثلاث مرات اي انها لم تكن مخلصة لثلاثة عشاق يتهم شكسبير « السيدة السوداء » بأنها « حنثت بقسمين » الا انه لم يستطع مثل انطونيوس ان يتغلب على جاذبيتها .(٥١)

فلا يمكن اذن لمثل هذا الشاعر ان لا يتعاطف مع العاشقين في مسرحيته « انطوني وكليوباترا » . ولكننا ينبغي الا ننتظر من شكسبير الذي يشير تطوره الدرامي الى تزايد في عمق تفهمه لتعقيد الحياة المتغير ان يأتي في اواخر سني انتاجه الادبي بعد كتابة مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبث » لينظم مسرحية « انطوني وكليوباترا » واضعا لها موضوعا محدودا وهدفا وحيدا او بسيطا وهو تمجيد العشاق او ادانتهم . وبعبارة اخرى فانا نعتقد ان شكسبير لم يهدف الى تمجيد او استنكار الحب على حساب الواجب ونرى انه لا يعني بالجانب الاخلاقي لقضية الحب اكثر من مجرد استخلاص العبر والدروس من قصص التاريخ المشهورة في الماضي البعيد للاستفادة منها في الحاضر والسير على هديها في المستقبل . على ان النغمة الاخلاقية التي تتردد اصداؤها بين الحين والآخر في المسرحية تجمع بين اخلاقيات روما الوثنية والمجتمع الانجليزي المسيحي . فانتحار العشاق مثلا الذي كان في العصر الروماني عملا رائعا يزكي في سبيل الحب وغيره من القيم الانسانية العظيمة يأتي على خلاف النظرة المسيحية للانتحار كخطيئة من الكبائر المحرمة .

ان تبسيط اختيار انطونيوس كاختيار بين الحب والواجب فقط امر يضعف المسرحية . فالمشكلة فيها اكثر تعقيدا من ذلك . ان رحيل انطونيوس من مصر الى روما ليس عملا سياسيا فحسب وانما هو ايضا المجهود الاخلاقي يبذله البطل لكسر « هذه القيود المصرية القوية » . ان الملكة التي تبدو واثقة وساحرة في الفصل الأول المشهد الأول تتخلى عن مكانها في المشهدين التاليين لامرأة عاشقة قلقة وغير مستقرة هي نفسها التي عكر صفوها ان فكرة رومانية قد اصابت العشيق انطونيو وطغت عليه وعليها لحظات المرح (ف١ م٢ ب٧٥) . وعندئذ تبدو قبضتها عليه اقل شأنا مما كانت من قبل بل هانحن نفاجأ مع كليوباترا بأن انطونيوس الذي سبق له ان اعلن عن حبه اللانهائي لكليوباترا يقرر هجران هذه الملكة الساحرة الماكرة ويعود الى وطنه روما ليتزوج هناك .

ويأتي اعترافه « بالحرف » صدى لكلمات فيلو في المشهد الاستهلالي للمسرحية مما يدفعنا الى التساؤل عن مدى صدق مشاعر انطونيوس . وفي المشهد الثالث من الفصل الأول تستخدم كليوباترا كل ما في حوزتها من اسلحة نسائية كالعتاب والتأنيب ، التهكم

---

(٥٠) يقول الشاعر جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) عن حبيبته :
« اني احبها كل ساعة باخلاص ولكن الويل لي لاننا نحبها بشدة » وهو قول ترفرف فوقه روح الشاعر اللاتيني الغنائي كاتولوس (حوالي ٨٤ - ٥٤ ق . م) الذي ورد هذا المعنى في قصيدته رقم ٩٢ (XCII)

(٥١) قارن برادلي : التراجيديا الشكسبيرية ، الجزء الثاني ص ١٩٣ وما يليها .

والغضب ، التمارض حتى الاعياء ، والتوصل حتى النهاية من اجل ان احتفظ بانطونيوس[٣٢] فلما ذهبت كل جهودها سدى صرخت قائلة « ان نساني قد اصبح تماما مثل انطونيوس الذي نسي كلية » (ف١ م٣ ب٩٠ ـ ٩١) وهي اول صرخة في المسرحية كلها تخرج من اعماق كليوباترا لتعبر عن مدى حبها لانطونيوس ولكن الاخير يأخذها على انها « طيش » او « تصنع » وعندئذ يصفها بالحمول فترد عليه « ان ذلك الذي تسميه خمولا وتحمله كليوباترا بين ضلوعها حمل ثقيل يجعلها تتصبب عرقا ولكن لتصفح عني يا سيد ومها اظهرت من عواطف لا تروق لك فهي تقتلني قتلا ، ان الشرف يناديك لترحل عنا فلتصم اذنك امام حماقتي . . . الخ » (ف١ م٣ ب٩٣) وما يليه . فهنا شعور صادق لا ريب فيه وكلمات تفيض بمعاني سامية ونبيلة لا تنكر . ومن ثم لا يمكن ان يكون هدف شكسبير الاوحد في هذه المسرحية هو تمجيد او ترذيل العشق والعشاق .

قد يبدو حب انطونيوس وكليوباترا كعلاقة محرمة وخرقاء في البداية ولكنه عندما نصل الى نهاية المسرحية يصبح حبا صادقا عليه الزمن وشد به العائلة وعمقه تعرف كل منهما على الاخر وعلى حقيقة مشاعره بعد ان ضاقت فجوة سوء الفهم . ان هرب انطونيوس من اكتيوم في اثر كليوباترا دون اي اعتبار لوضعه العسكري او مستقبله السياسي ثم اقدامه على الانتحار فور علمه بالنبأ ـ الكاذب ـ عن موت كليوباترا قد اقنعاها بما لا يدع مجالا للشك بصدق احاسيسه فارتفع بها الحب الى مستوى رفيع من النبالة الا ان حبها لا يزال بها للمخاوف والجبن والتعلق بالحياة . ويبلغ حبها لانطونيوس اعماق فؤادها حين تخرج منها هذه الكلمات « يا اشرف الرجال ايك لا تموت » (ف٤ م١٥ ب٥٩) ، « كان وجهه كالسموات » (ف٥ م٢ ب٧٩ ـ ٩٢) . عندئذ يتغلب الحب على الخوف في نفسها واذا كانت من قبل تتحدث عن اوكتافيا كزوجة لانطونيوس (ف٤ م١٥ ب٢٧) فانها الان لا تتردد في مخاطبته بالقول « زوجي اني قادمة[٣٣] . . . » (ف٥ م٢ ب٢٨٣) فهي ام اطفاله . هكذا يثبت حب انطونيوس وكليوباترا انه جدير باكتساب قيمة ايجابية في دفئه وعفويته مما تسب العاشقين تعاطف الاخرين وولاء الاتباع وهي امور لا وجود لها غالبا في عالم السياسة والساسة حيث تسود النفعية والانتهازية وتتحكم المصالح الشخصية ويقل دور الاحاسيس والمشاعر . ولعل معظم اخطاء العاشقين مثل الغيرة والغضب والقسوة بشر ـ وان بدى ذلك غريبا ـ على حب لا يقهر وعله الاخطاء من وجهة نظر اخرى تشير الى غلو في الفضائل وتطرف في السمو .

ونحن بذلك لا نلغي وينبغي ان لا نلغي فكرة ان كليوباترا تمثل مصر والشرق اي تجسد الماديات والولائم وكل المتع والملذات . فسحر

(٣٢) الجدير بالذكر انه يرد في قصيدة صمويل دانيال « رسالة من كليوباترا » اشارة الى هذه الالاعيب [illegible] (مقطوعة رقم ٣٦) :

She armes her teares, the ingins of deceit
And all her batterie, to oppose my love
And bring thy comming grace to a retreit.
The power of all her subtility to prove.
Now pale and faint she languishes, and strait
Seemes in a sound, unable more to move.
Whilst her instructed followers ply thine eares
With forged passions, mixt with fained teares".

وهذه الصورة لكليوباترا المتلونة ذات الحيل الرخيصة نجدها في « انطوني وكليوباترا » بالفصل الاول المشهد الثالث مما يعني ان شكسبير ربما كان اقرب الى دانيال من بلوتارخوس .

(٣٣) من الملاحظ ان انطونيوس لم يصل الى الكمال الا في احلام كليوباترا اي بعد موته . ويستمد ان فكرة وصول الانسان الى حالة من الجمال والكمال بعد الموت فكرة مسيطرة في « انطوني وكليوباترا » وهي فكرة ذات جذور كلاسيكية ونجدها في نصوص الادب الاغريقي الروماني . يقول انطونيوس وكأنه يطلق مبدأ « انكرا تعاسة موتاكم » على زوجته الراحلة فولفيا « انها وقد رحلت كانت طيبة » (ف١ م٢ ب١٢٦) . وتفهم كليوباترا الموت على انه الهروب من مظاهر النقص في الحياة الدنيا وعلى وجه التحديد وضع نهاية للشكوك حول حبها لانطونيوس (ف٥ م٢ ب٤ ـ ٦) انها تسعى لتحقيق شيء من الاستقرار الغرامي بالموت وتحرير روحها من اعباء الجسد لتصبح مجرد نار وهواء (ب٢٨٩ ـ ٢٩٠) وتتخلص كليوباترا من الجسد تظن ان الحب (eros) سيظهر بانفصاله عن الشهوة الجسدية ولذا فهي تنظر الى الموت على انه الزواج الذي سمت اليه اثناء الحياة ولم تحققه (ب٢٨٧ ـ ٢٨٨) . ويبدو انطونيوس في حلم كليوباترا اكثر قربا من الحقيقة من اي شيء آخر موجود على ارض الواقع . كما لو ان مجد تفكير كليوباترا في انطونيوس كاف ليؤكد وجوده . ففي حالة انطونيوس ـ وحده ـ لا فرق بين الوهم والحقيقة (ب٩٦ ـ ١٠٠) وهكذا نجد ان حلم كليوباترا قد حقق الى احلامها وآمالها ولكنها مع ذلك تريد ان تثبت من حقيقة هذا الحلم فتلقاه الى دولابيلا وتحاول الحصول منه على اعتراف ما يؤكد حقيقة هذا الحلم . ذلك ان العشاق عند شكسبير عندما يصل بهم الوجد الى منتهاه يتشككون في حقيقته فهذا ما حدث مع روميو « روميو وجولييت » (ف٥ م٢ ب١٣٩ ـ ١٤١) لقد اظهر شكسبير ان الحلم تجربة حب لا يمكن تمييزها بالضرورة عن الحلم ومن ثم فهي غير كاملة . والمدهش ان كل من كليوباترا وانطونيوس ظلا في شك من حب كل منهما للاخر حتى النهاية ولم يطفوا باحاديث الشاق والاخلاص اللانهائي الا بعد ان اصبح كل منهم لا يمكن ان يسمع الاخر ولذلك لم يدرك اي منهما الم الاخر مثلما مقاومه الانتحار كل منهما الظر

Cantor, op. cit., pp. 164-171.

كليوباترا لا يخلو من جنس صارخ ومادية ظاهرة وشهوانية طاغية وذلك في مواجهة روما التي تمثل الصلابة والصرامة ، الحرب والسياسة ، الزهد والجدية والروح الرواقية . فأيهما يا ترى يفضل شكسبير ؟ من العسير ان نجيب على هذا السؤال بدقة اذ لا يمكن القول بان عبرة المسرحية ودرسها المستفاد هو ان العقل افضل من العاطفة وهو تفسير قد يؤيده الاعجاب الواضح من قبل الشاعر بالصفات الرومانية وفي مقدمتها الاحساس بالواجب (Pietas) والاستقامة والصلابة او بعبارة واحدة الحكمة العملية وهي الركيزة التي تضمن بناء البنيان الاجتماعي متماسكا وتكفل السلام بين فئاته . الا اننا ومن وحي مسرحية شكسبير نحس بان غياب دفء المتعة في الطريقة الرومانية لممارسة الحياة يفقد الوجود اهم مبرراته ويسلب الحياة طعم الحياة . ان قيصر الممثل الأول للقيم الرومانية التقليدية (ظاهريا على الاقل) قد يستطيع ان يفرض الولاء ويحصل على الطاعة العمياء ولكنه مع ذلك يبقى محروما من الدفء الذي يحس به انطونيوس اثناء تعامله مع اتباعه وعلى رأسهم ايروس واينوباربوس ولا يعرف ـ اي قيصر ـ مذاق العطف والحنان اللذان يغمران احاديث شارميان وايراس مع كليوباترا او عنها . يقيم انطونيوس الولائم بحنوه بدافع الكرم والحب الصادق اما قيصر فلا يفعل ذلك الا كاجابة سياسية تكتيكية ، وعندما يكون عنده فائض مما غنموا . حتى اوكتافيا التي يحبها اخوها قيصر حبا جما لاتنجو من الاعيبه السياسية اذ يضحي بها ويراهن على زواجها غير المضمون من انطونيوس . وهل يستطيع قيصر ان يضحي ببعض اهدافه السياسية او بجزء من مجده العسكري في سبيل اخته ؟ الاجابة طبعا بالنفي ، اما انطونيوس فقد ضحى بكل شيء في حياته لساعات الحب والصفاء في احضان كليوباترا . ان دفء الحياة السكندرية (يغرف انطونيوس وحده فهو يشد مايكيناس واجريبا اللذان يتوقان شوقا لمجرد سماع وصف لحياة انطونيوس الشرقية من اينوباربوس . اما بومبي فكله اذن صاغية تلتقط الاشاعات السائرة من الاسكندرية وسكانها وليبيدوس ايضا مولع بأحاجيها .

واذا كانت كليوباترا تمثل مصر كما يمثل قيصر روما فان انطونيوس على طوال المسرحية يضع قدما هنا وقدما هناك . انه كمواطن روماني يتمتع بنصيب كبير من الصلابة فهو الذي كان قد كبت شهوات الجسد في سبيل بناء المجد العسكري وربما كان على استعداد للتضحية بكليوباترا ـ كما ضحى قيصر باوكتافيا ـ لو انه كان يضمن النتائج ولكن السياسة الرومانية لا تعرف الاستقرار واللعبة السياسية كلها محفوفة بالمخاطر والتقلبات . اضف الى ذلك ان اغراء مصر وكليوباترا كان اقوى من هذه النتائج غير المضمونة . يقف انطونيوس في مركز الدائرة بالنسبة للاحداث الجارية وعليه تقع مهمة الاختيار بين مصر وروما . اما كليوباترا (ومصر) فهي النقيض لقيصر (وروما) لانها تمجد الحواس والمواقف العضوية ورحابة التحلل او التحرر من الاخلاقيات المترمتة . انها تمثل النظرة الجمالية للحياة والوجود وكان لابد ان يقع اختيار انطونيوس عليها في النهاية لأن انطونيوس لا تناسبه امرأة سوى كليوباترا . يقول اينوباربوس ان اوكتافيا امرأة عفيفة رزينة وهادئة الاخلاق رتيبة الطباع وعندما يتعجب ميناس كيف لن يكون زواجها بانطونيوس ناجحا ما دام الامر كذلك فمن لايتمنى ان تكون امرأته على هذه الصورة الرائعة يجيب اينوباربوس « هو ذلك المرء الذي لا يتصف بهذه الصفات وهذا هو ماركوس انطونيوس لانه سيعود الى الطبق المصري ثانية » (ف٢ م٦ ب١٢٢) .

لم يرفض انطونيوس القيم الرومانية نهائيا ولكنه مع ذلك انحاز الى القيم المصرية تماما لانه رأى انها اكثر ايجابية وابحث عن الانطلاق الى اللامحدود بينما القيم الرومانية ـ كما يرى ـ محدودة ضيقة الافق . وهو يرى ان حياة طيبة يمكن ان تقوم على اسس القيم المصرية لا الرومانية وهي رؤية تـوازي كما لو قلنا ان المذنب المنغمس في ملذاته احق بدخول الجنة والصعود الى السماء من المتشرع المتزمت شديد الصرامة . ولكن العاشقين في مسرحية « انطوني وكليوباترا » اي العشاق يلقون التطهير متمثلا في المعاناة الطويلة والهزيمة . فالالم الصاحب لخيبة الامل هو وسيلة العناية الالهية لتحقيق انتصار الانسان على نفسه . ويتمثل التطهير بالنسبة لانطونيوس في هزيمته العسكرية النكراء وانتحاره او اقدامه على الانتحار بمجرد سماعه نبأ كاذب عن موت كليوباترا . اما تطهير كليوباترا فيتمثل في بقائها حية وحيدة وسجينة في قبر اعدته هي بنفسها بعد رحيل انطونيوس ويتجسد التطهير ايضا في خوفها المستمر مما سيفعله بها قيصر المنتصر اي اقتيادها في موكب انتصاره بروما . واذا اردنا ان نستنبط نتيجة اجمالية للمسألة الاخلاقية المتمثلة في الاختيار بين القيم الرومانية والقيم المصرية ربما يمكن القول بان كلا من الاتجاهين بحاجة الى بعض خواص الاخر لتحصل في النهاية على اسلوب مثالي للحياة ولكن هذا لن يحدث قط والا فمن اين تأتي المأساة ؟

ومن ثم يمكن القول بان شكسبير الذي عالج في « الملك لير » مشكلة الخير والشر في « ماكبث » مسألة الذنب والعقاب فانه يعود في « انطوني وكليوباترا » الى علاج موضوع قديم يتمثل في السؤال : ما هي الاسس الايجابية للحياة المثالية ؟ هل هي في المواقف القائمة على جذور الطبيعة الحسية العميقة المتجسدة في كيوباترا ؟ ام هي في مبادىء قيصر « حكيم الزمان » الذي تعد اخطاؤه اكثر فداحة من اخطاء انطونيوس وكليوباترا لانه ضيع حياته كلها وشغل الفؤاد والقلب تماما بالامور الدنيوية الزائلة ؟ وبالتالي يمكن القول بان كليوباترا هي اله انطونيوس وليست شيطانة . فهي التي انقذته من خطر الانغلاق الخانق والانشغال الغارق في الدنيويات الرخيصة والامبراطوريات الخاوية وانطلقت به الى

افاق الانطلاق في فضاء لا تحده ولا يمكن لمثل قيصر ان يحلم به . حقا ان القيم المصرية بحاجة الى مطهر روماني لكي تصبح صالحة للبقاء وقد وجدت بالفعل هذا التطهير من خلال المعاناة القاسية . فانطونيوس يقتل نفسه على الطريقة الرومانية ليلحق بكليوباترا التي ظن انها ماتت وكليوباترا نفسها في نهاية المسرحية لم تعد تأمل سوى في الاسراع الى لقاء حبيبها في العالم الاخر فهذه غاية ما تتمنى . لقد تخلص العاشقان من خوفهما الاناني وشكوكهما المتبادلة وصارا بفضل المعاناة اكثر استعدادا للعطاء والتضحية وهو امر لم يبلغه ولن يبلغه قط قيصر .

ولقد عمق شكسبير هوة الصراع بين القيم المصرية والقيم الرومانية بان قسم الشخصيات الى مجموعتين كل منها تقف تحت لوائها الذي اختارته وانحازت له وتظل (روما تدافع عنه ـ فمثلا اينوباربوس الذي يقف تحت لواء القيم الرومانية يقول انه اذا كان الاختيار « بين النساء وقضية كبرى ينبغي ان لا نعطي لهن اية قيمة » (ف١ م٢ ب١٢٩ ـ ١٣٠) . وهو يحمل سيده انطونيوس مسئولية المأساة كلها لانه غلب « هواه على عقله » (ف٣ م١٣ ب٣ ـ ٤) . وهذه فكرة رواقية يتردد صداها فيما يقوله انطونيوس نفسه بعد ان استسلم الاسطول المصري في الاسكندرية « ايه ايتها العاهرة ... انك انت التي باعتني لهذا الشاب المبتدىء . ان قلبي ليعلن الحرب عليك انت » (ف٤ م١٢ ب١٣ ـ ١٥) . وما جوهر شخصية انطونيوس سوى الصراع بين هذين القطبين فهو مرة يقول « لتغرق روما في التيبر وليتهدم قوس الامبراطورية الهائل ! هنا فضائي : فالممالك من طين وارضنا القذرة تغذي الانسان كما تغذي ارذل الحيوان سواء بسواء ! ان نبل الحياة ان نعمل هكذا (ربما عانق كليوباترا) فعندما يتبادل مثل هذا الزوج الحب سواسية سوف ارغم العالم كله بالعقاب على ان يعترف بانه لانظير لنا في الحب » (ف١ م١ ب٣٣ ـ ٤٠) يبدو ان شكسبير هنا يشير الى طريقة الحياة المتفق عليها فيما بين انطونيوس وكليوباترا كما ورد عند بلوتارخوس (Amimetobion) . المهم ان كلمات انطونيوس المذكورة تنطق بانتصار الحب والقيم المصرية وكليوباترا على الواجب والقيم الرومانية وقيصر .

ولكن انطونيوس لا يثبت على حال . فما ان يصل رسول يحمل الانباء عن روما (ف١ م١ ب١٨) حتى يعبس انطونيوس ويقطب الجبين ويبدو عليه علامات الصراع الداخلي العنيف . وهكذا يواظب شكسبير على ان يعلن حياة انطونيوس السكندرية الناعمة بمثل هذه المضايقات التي تهدف الى تنبيهه وتذكيره بروما وواجباته ووظيفته في الحياة كما تهدف ايضا الى اذكاء نار الصراع النفسي في داخله لكي يظل الحدث الدرامي حيا . وتعلق كليوباترا على ما حدث فتقول (ف١ م٢ ب٧١ ـ ٧٥) بان انطونيوس كان يميل الى اللهو والمرح حتى داهمته « فكرة رومانية » وهي عبارة قصد بها ان تعني « فكرة من روما » او « فكرة ذات طابع روماني » اي جادة وصارمة . ويزيد من قوة انطونيوس وحيوية الصراع الذي يستغرقه انه على علم تام بكل مساوىء كليوباترا وبكل مضار بقائه الى جانبها بالاسكندرية فهو القائل بعد ان قرر الرحيل الى روما ينبغي ان احطم هذه القيود المصرية والا سأفقد نفسي في الخبل » (ف١ م٢ ب١٠٧ ـ ١٠٨) ويضيف ايضا قوله « ينبغي ان اهجر هذه الملكة الساحرة فهناك عشرة الاف من المضار اكثر من الشرور التي اعرفها والناجمة عن بقائي هنا عاطلا خاملا (ف١ م٢ ب١١٩ ـ ١٢١) .

لقد نجح شكسبير في ان يستقطب اهتمامنا حول بطلين غير عابئين دون ان يمجدهما او يدينهما ، فهو لم يقل لنا ان الحياة ينبغي ان تسير على منوال حياتهما كما لم يقل ان الحب افضل من السياسة . ولكنه لم يقل عكس ذلك ايضا . ليست المسرحية تقريرا عما ينبغي ان تكون عليه الحياة كما انها لا تجسد صيغة اخلاقية ثابتة فهي تدور حول العلاقة بين انطونيوس وكليوباترا كما يبدو حتى من العنوان . وذلك بعكس مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبث » التي تدور كل منها حول مصير بطل فرد تهدده قوى اكبر منه سواء داخل نفسه او خارجها اما في « انطوني وكليوباترا » فليست هناك شخصية شريرة او قوة كونية خبيثة تهدد البطلين وكل ما يشغلنا طوال المسرحية هو مصير هذين العاشقين اللذي لا يتحمل وزره احد غيرهما . وليست هذه المسرحية مأساة ارسطية تهدف الى « التطهير » (Katharsir) عن طريق اثارة مشاعر الخوف (eleos) والشفقة (ocktos) . فشكسبير لم يهدف الى اثارة الخوف ، وهو ما لا تخلو منه المسرحية بالفعل ، ولكنه ليس من نوع الخوف المعروف في التراجيديات الاغريقية . ان مسرحية شكسبير تشدنا الى احداثها ولحركتها بصدقها في تصوير المتناقضات والتعقيدات في الطبيعة البشرية . ولن يكون من المفيد ـ كما انه ليس من حقنا ـ ان نضغطها لكي تدخل في قالب التراجيديا التقليدية فهي من طراز خاص وفريد من نوعه (sui generis) ويكفي انها تعالج شخصيتين فريدتين ولها هدف متميز واثر متفرد . المأساة هنا هي مأساة خضوع البطلين لشريعة الحب رغم انهما مكبلان باصفاد المسئولية واغلال الالتزامات السياسية .

ثمة شيء من الميوعة في شخصية كليوباترا ومارمز اليه وفي الحقيقة التي تقبع خلف هذه المسرحية ككل . وهي ميوعة تظهر بصورة بارزة في انه لا يمكننا ان نأخذ اي جانب دون ان نكون قد امثلنا الى الجانب الاخر ولا ان ننحاز الى شخصية الا على حساب الاخرى . ولعل في ذلك ما ينهض دليلا قاطعا عن تفرد هذه المسرحية وصعوبة تقييمها تقيا شاملا ونهائيا . فقد تكون هذه الميوعة في الحقائق المطروحة والمتناقضات المشروحة متعمدة من قبل الشاعر الذي رأى ان الادانة الرومانية لسلوك العاشقين غير مجدية كما ان تأييدهما عاطفيا يبدو خاطئا وعبثيا بنفس

الدرجة انه يجب ان نضع في اعتبارنا اخطاء العاشقين لانها اخطر من ان تغفل او تغتفر . واول هذه الاخطاء هو انحيازهما لانفسهما بطريقة قد تؤدي الى معاناة او دمار الآخرين . ومن هذه الاخطاء ايضا السلبية المتمثلة في عدم الشعور بالمسئولية تجاه الالتزامات الاجتماعية والسياسية . لقد حصلا وأمنا لانفسهما سلاما فرديا في حين ان قيصر يمثل السلام الروماني (pax Romana) الذي يستظل العالم كله بظله وبدونه رعا ما قامت قائمة للحضارة والمدنية بل ويتعذر تحقيق السلام الفردي نفسه الذي سعى اليه العاشقان . يقول قيصر لجنوده عشية معركة الاسكندرية النهائية ان السلام العالمي على وشك ان يستتب وسيحمل العالم ثلاثي التقسيم غصن السلام من الان فصاعدا » (ف٤ م٦ ب٥ ـ ٧) .

ان شخصية كليوباترا في المسرحية موضع الدراسة تعد في حد ذاتها علامة استفهام كبيرة وضعها شكسبير وترك للاجيال المتتالية مهمة الاجابة عليها . انها امرأة تجمع كل صفات الخير والشر ، ومن هنا جاء ربطها بسم الثعابين ومخاطرها بالمسرحية امرا منطقيا لانها اي كليوباترا بوصفها من البشر لا تخلو من شرور بل يجري في عروقها شريان من الشر الخالص وهذا امر ضروري وحيوي لخلق هذا المخلوق الانثوي الكامل والنادر اي كليوباترا . ويحيط شكسبير بطله بجو الشكوك والشرور من خلال ملء المسرحية بتوجيات مختلفة لاختلاط الجنسين الذكر والانثى حيث تتزاوج الاضداد ودائما لان الصراع بينها لا يلغي تلازمها كما هو الحال بين انطونيوس رجل الحرب والشجاعة وكليوباترا الانثى الكاملة بكل مخاطر التعامل معها . وهناك من يعللون حب كليوباترا لانطونيوس بالخوف منه او الطموح في السيطرة على روما عن طريق الاستيلاء على قلب اسدها وفارسها انطونيوس . ولكننا نتساءل لماذا لا نأخذ حبها له على انه احساس طبيعي عميق الصدق ؟ وماذا يمنعنا عن ذلك ؟ فليس هناك بالمسرحية ما ينم بصورة يقينية على انها مخادعة او كاذبة في حبها ، فهي طوال المسرحية دائمة السؤال والتقصي عن مدى حب انطونيوس لها وتحرص طوال فترة غيابه في روما على معرفة اخباره اولا باول وترسل الرسل كل يوم من اجل هذا الغرض وتقول « ليمت شحاذا ذلك الذي يولد في اليوم الذي انسى فيه ان ارسل رسولا الى انطونيوس » (ف١ م٥ ب٦٣ ـ ٦٥) وتقول ايضا « ينبغي ان تصله مني التحيات عدة مرات كل يوم والا فسأخلي مصر من سكانها » (ف١ م٥ ب٧٧ ـ ٧٨) . فانطونيوس بالنسبة لكليوباترا ـ صاحبة الماضي الحافل ـ شيء اخر والدليل على ذلك انها تنهر شارميان عندما رددت الاخيرة وراءها مدحها لعشيقها السابق يوليوس قيصر (ف١ م٥ ب٦٧ وما يليه) . وفي غياب انطونيوس تطلب كليوباترا من وصيفاتها ان يعطوها شرابا من عصير النباتات المنوم لانها ترغب في ان تقضي فترة الفراق نائمة ! وهي تحسد ماردييان الخصي لان قلبه لم يحترق لفراق حبيب خارج مصر (ف١ م٥ ب٤ وما يليه) ويشبه ماردييان كليوباترا وانطونيوس بفينوس ومارس (ف١ م٥ ب١٨) وعندما سمعت كليوباترا نبأ زواج انطونيوس من اوكتافيا امتقع لونها (ف٢ م٥ ب٥٩ وقارن ب ١١٠) وهو رد فعل فسيولوجي لا مجال للتشكيك فيه . .

وفي الحوار التالي بين انطونيوس وإينوباربوس ما قد يعيننا في الاقتناع بصدق حب كليوباترا لانطونيوس .

« انطونيوس : انها ماكرة فوق ما يظن البشر .

اينوباربوس : يا للهول يا سيدي ! لا . . ان عواطفها لم تصنع الا من اروع جزء في الحب الخالص . . . اننا لا يمكن ان نسميها الرياح ، والمياه ، التنهدات او الدموع انها عواصف واعاصير اكبر من تلك التي تخبرنا بها التقاويم . لا يمكن ان يكون هذا خداعا فيها وان كان كذلك فلسوف ترسل وابلا من المطر مثل جوبيتر .

انطونيوس : ليتني ما رأيتها قط !

اينوباربوس : عندئذ يا سيدي لكانت رائعة الروائع قد فاتتك دون ان تراها ، ولو لم تك قد حظيت برؤ يتها حقا لدفعت ثمنا غاليا من شهرتك والمجاد رحلاتك » (ف١ م٢ ب١٣٥ ـ ١٤٥) .

فاينوباربوس وهو من اكثر شخصيات المسرحية اعتدالا ويرودا وميلا لجانب العقل والمنطق ـ كما رأينا ـ هو الذي يؤكد في هذا الحوار صدق مشاعر وعواطف كليوباترا تجاه انطونيوس . بل واستطاع ان يكسب للملكة المصرية من جديد ثقة الحبيب المتشكك في نواياها بعد فرارها من اكتيوم .

ويتحدث العشيقان المهزومان فيأتي حوارهما كما يلي :

« كليوباترا : يا سيدي . . . يا سيدي اصفح عن قلاعي الخائفة اذ لم اكن احسب انك ستلحق بي .

انطونيوس : مصر ! انك تعرفين حق المعرفة ان قلبي كان معلقا من نياطه بدفة مركبك وتستطيعين ان تجريني من خلفه انما شئت وانت على يقين تام بسلطانك علي ، ويمكن لايماءة منك ان تنتزعني من الخضوع لامر الالهة . .

كليوباترا : عفوا . . عفوا .

انطونيوس : لا تذرفي الدمع ، فواحدة من دموعك تعدل كل ما كسبت وكل ما خسرت ، اعطني قبلة فهي كفيلة بان تعيد الي كل ما فقدت . . ان القدر (Fortune) يعرف اننا نزيده احتقارا كلما كال لنا الضربات » (ف٣ م١١ ب٥٤ ـ ٧٥) .

وفي هذا الحوار نرى حب انطونيوس لكليوباترا يقهر الهزيمة ويبدد الشكوك ويسخر من القدر كما ان صوت الحب في هذه الكلمات يعلو فوق نداء الآلهة .

وبعد موت انطونيوس تتخيل كليوباترا صورة الحبيب الراحل وتصفها لدولابيلا رسول قيصر فتقول « لقد رأيت فيما يرى النائم انه كان هناك امبراطور يدعى انطونيوس . . . كان وجهه كصفحة السماء الصافية تزركشها شمس وقمر وهذان يسيران في مجراهما ويضيئان الدنيا كلها . كان ذا نفوذ واسع وكانت ذراعه القوية كهامة الدنيا وقد وهبه الله صوتا موسيقيا ذا رنين ونغم يحركان مشاعر العالم . اما مع اعدائه فكان صوته مدويا كالرعد يهزهم هزا عنيفا وكأني به يزلزل الأرض ومن عليها . . ولم يك قط شحيحا في عطائه وكان مرحا في مسراته يشبه الدولفين الذي يظهر من اعماق البحر من فرط سروره . امن الممكن ان يوجد مثل هذا الرجل الذي رأيت في احلامي ؟ ان الطبيعة لا تملك المادة التي تخلق منها من ينافس رجلا مثله ولو فعلت لجاء اقل منه » (ف٥ م٢ ب٧٦ ـ ١٠٠) . وتقول كليوباترا وهي على وشك الانتحار بعد ان وضعت على رأسها تاج الملك « يخيل لي اني اسمع نداء انطونيوس وكأني به يمتدح فعلي النبيل واسمعه يسخر من حظ قيصر الذي تمنحه اياه الآلهة حتى تشرع بغضبها عليه فيما بعد . ها انذا قادمة يا زوجي (husband) فشجاعتي تمنحني الحق الآن في ان ادعى زوجتك . اني من نار وهواء بعد ان تخليت عن العناصر الاخرى (التراب والماء) للحياة الدنيا . . . الم تفعل انت ذلك من قبل ؟ (ف٥ م٢ ب٢٧٩ وما يليه) .

ومن الجدير بالملاحظة ان اينوباربوس حكيم المسرحية قد وقع في خطأ واحد جوهري وهو تفسيره غير الصائب لسلوك كليوباترا مع ثيدياس اذ يقول لانطونيوس « نحن (اي هو وكليوباترا) خدعناك » (ف٣ م١٣ ب٦٣) ومن الواضح ان قوله هذا يعكس شعورا دفينا بالذنب لانه كان قد قرر بالفعل ان يهجر انطونيوس . ومما يبعث على السخرية ان اينوباربوس لا كليوباترا هو الذي يخون انطونيوس ويتركه منضما الى صفوف عدوه قيصر وان كان سيموت بعد ذلك ندما على فعلته . ولعل خطأ اينوباربوس في تفسير سلوك كليوباترا مع ثيدياس هو من اهم الوسائل التي استغلها شكسبير لرسم جو الحيرة والتساؤلات حول هذه الملكة . ولاسيما اذا وضعنا الى جانب ذلك ما تقوله فعلا لرسول قيصر هذا عندما يخبرها بان قيصر يعرف بانها لا تحب انطونيوس بقدر ما تخشاه تقول انه اله ويعرف الحق الذي لا يعلوه حق ، فان شرفي لم افرط فيه راضية بل اغتصب مني اغتصابا » وتضيف ايضا « يا انجب الرسل ارجو ان تقبل يد قيصر نيابة عني وان تنقل له استعدادي لان اضع تاجي تحت قدميه واركع امامه ، واني لتواقة لان استمع عن يخضع له كل الناس ما ينوي بشأن مصير ومصيرها » (ف٣ م١٣ ب٦٠ وما يليه) على ان قصتها مع ثيدياس وتقبيله ليدها ليست بدون سوابق في حياتها ، فهي التي كانت قد قدمت يدها لرسول من روما لكي يقبلها مكافأة له على ما حمل من انباء سارة » (ف٢ م٥ ب٢٩ ـ ٣٠) . كما انها تخبر فخورة بان يوليوس قيصر كان قد امطر يدها بالقبلات[٥٤] (ف٣ م١٣ ب٨٣ ـ ٨٥) . وبعد عودة انطونيوس منتصرا من المعركة البحرية والتمهيدية بالاسكندرية طلب منها ان تمد يدها الى سكاروس الذي جرح في المعركة بعد ان ابلى بلاء حسنا استحق بعده ان يقبل يد الملكة المصرية (ف٤ م٩ ب٢٣ ـ ٢٩) .

لقد تشبهت كليو باترا بالآلهة الفرعونية ايزيس ربة الأرض والخصوبة ورمز القمر ولذلك تكرر اسم هذه الآلهة كثيرا في المسرحية . ويصور شكسبير كليو باترا كثيرة التقلب ويركز على ذلك تركيزا واضحا بهدف ربطها بالقمر الذي يرمز للتغير والتحول في الطبيعة . فقيصر عندما يتحدث عن كليوباترا يربطها بالربة ايزيس (ف ٣ م ٦ ب ١٦ ومايليه) ويفعل انطونيوس نفس الشيء (ف ٣ م ١٢ ب ١٥٣) . ومن المعروف ان البقرة هي رمز ايزيس في العبادات الفرعونية فليس من الصدفة اذن ان كليوباترا بعد هروبها من أكتيوم بدت على حد قول سكاروس « كالبقرة في يونيو » (ف ٣ م ١٠ ب ١٤) أي كثمر شهر يونيو . وتظهر كليوباترا شكسبير فعلا امرأة متقلبة المزاج ، ففي المشهد الخامس من الفصل الثاني (البيت الاول ومايليه) تطلب عزف الموسيقى ثم تغير رأيها وتطلب لعب النرد ثم تتحول بسرعة الى طلب ادوات الصيد وتتخيل ان الشص سوف يصيد لها انطونيوس . وعندما يقول ميناس ، معبرا عن وجهة النظر الرومانية ان وجوه الرجال صريحة مهما اقترفت ايديهم من ذنوب يرد اينوباربوس قائلا بأنه ليس هناك امرأة قط ذات وجه صريح مهما كانت جميلة الملامح والقسمات ويصدق ميناس على هذه الاجابة بقوله « ليس هذا من قبيل التشنيع فانهن حقا يسرقن القلوب » (ف ٢ م ٦ ب ٩٨ ـ ١٠٠) وهكذا تتفق احكام رجل رومي وتابع انطونيوس على المرأة بصفة عامة وكليوباترا بصفة خاصة لان « المرأة » هنا دون شك كليوباترا والا لما سأل ميناس على الفور « هل تزوج انطونيوس كليوباترا ؟ » (نفس المشهد بيت ١٠٦) . وتخبرنا كليو باترا نفسها بأن انطونيوس كان يسميها « افعى النيل العتيق » وتقول ايضا ان اله الشمس نفسه فويبوس يعشقها والا لما جعل قرصاته تحول لون بشرتها الى الاسمرار (ف ١ م ٥ ب ٢٨) . والشمس هي رمز الالوهية والتملكية عند الفراعنة

(٥٤) تتباهى كليوباترا بان الملوك ارتعدوا وهم يقبلون يدها مما يوحي بانها تعتبر انوثتها فوق السياسة تحق ان الساسة ينبغي ان ينحنوا لها ، وليست هي التي تنحني لهم . فهي التي [illegible] . فهي التي تحكم حكام روما بانوثتها .

وترتبط بصورة الأفعى لأنها تمدها بالحياة فضلا عن ان الأفعى في مسرحية شكسبير هي التي ستعطي الموت لكليوباترا فتخلصها من خوف الأسر . وعندما يسأل ليبدوس انطونيوس عن التعابين في مصر يقول « وثعابينكم في مصر التي تنمو من طمي النيل بفعل الشمس .... » (ف ٢ م ٧ ب ٢٤ ـ ٢٥) وفي العبارة ربط واضح بين الشمس والثعابين والنيل ومصر وفيها اشارة ايضا لكليوباترا .

وعندما يبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا يهددها بالموت قائلا « اهربي والا فانيلك ما تستحقين وقتلك لكي يحرم قيصر من ان يحرك في موكب نصره ويعرضك على انظار الشعب الصاخب ولتسيري خلف مركبته الحربيه كأكبر وصمة عار لبنات جنسك » (ف ٤ م ١٢ ب ٣٢ ومايليه) ويمهد هذا التهديد دراميا لانتحار كليوباترا التي تفضل الموت على هذا المصير أي أن تساق في موكب نصر قيصر . على اية حال فان انطونيوس يستمر قائلا « ربما كان من الافضل أن أقتلك حتى امنع يموتك ان تموتي عدة مرات » وهو ما يعني ان اسرها واقتيادها في موكب نصر روماني أفظع قسوة من الموت او انه عدة ميتات لأن كل لحظة فيه تعادل الموت نفسه . الموت اذن في هذه الحالة افضل من الحياة وتلك نظرة رواقية ظهرت كثيرا في مسرحيات سينيكا .

ولقد ترددت كليوباترا كثيرا في الانتحار بحكم جبها الغريزي الذي يسلط الشاعر عليه الاضواء في مقابل التركيز على شجاعة انطونيوس . فهي التي فرت مرتين من المعارك ، في أكتيوم مرة وفي الاسكندريه مرة أخرى . ولذلك كان من الطبيعي ان تتشبث بالحياة وان تتأخر كثيرا في اللحاق بأنطونيوس الى عالم الآخرة . لقد بلغ بها الجبن الى حد انها رفضت أن تفتح ابواب قبرها لأنطونيوس شبه الميت وشدته اليها بحبال عبر النوافذ . وجربت مختلف الطرق وشتى الوسائل لتختار ايسرها وألطفها الما في الانتحار . وكل ذلك يأتي على النقيض من شخصية انطونيوس ويؤكد صورته كرجل شجاع مقدام مات موتة الأبطال الرواقيين . ولم تقدم كليوباترا في النهاية على الانتحار الا بعد ان اخبرها دولا بيلا ان قيصراً ينوى الرحيل الى سوريا وانه سيرسلها هي واولادها ليسبقوه الى هناك (ف ٥ م ٢ ب ١٩٨ ـ ٢٠٣) . عندئذ تقول لا يراس « انك ستعاملين كدمية مصريه وتعرضين في روما مثلي ، وسيحملن على اكتاف عبيد سفلة قذري الملابس ويحملهم مطارقهم ومساطرهم وسنشم رائحة طعامهم المرذولة وستنتشق رائحتهم الكريهه » وتضيف « وسيعاملنا حاملو الشارات (lictors) معاملة الفاجرات وسينظم الأهالي فينا الأغاني البذيئه والاناشيد رديئة النغم . وسيؤلف كتاب الكوميديا مسرحيات هزليه يسخرون فيها من حفلاتنا الصاخبه بالاسكندرية ويصورون انطونيوس رجلا سكيرا وسيمثل عظمة كليوباترا صبى صغير يصرخ ويولول ويصورني كعاهرة (نفس المشهد بيت ٢١٤ ـ ٢٢١) .

وعندما تقترب كليوباترا من الموت تصبغها الروح الرواقيه فتقوى عزيمتها وتقول « خشية أن آخذ اسيرة قيصر الذي انعقد له النصر فيزين بي موكب انتصاره . مادام هناك حد للسكين وتأثير للعقاقير ولدغ للافاعي فاني في مأمن منه » (ف ٤ م ١٥ ب ٢٣ ـ ٢٦) . ومثل هذا المعنى أي أنه لا خوف ولا يأس مادام طريق الموت مفتوحا ميسرا يتردد كثيرا في مسرحيات سينيكا الرواقيه كما سبق ان ألمحنا . تقول كليوباترا ايضا « دعني اموت على الطريقة الرومانية الكريمة وليكن الموت فخورا بنا » (ف ٤ م ١٥ ب ٨٧ ـ ٨٨) وعندما منعوها من طعن نفسها تصرخ قائلة « حتى الموت أحرم منه وهو الذي يخلص الكلاب من المرض المزمن » (ف ٥ م ٢ ب ٤٢ ـ ٤٣) . وجدير بالذكر أن أبطال سينيكا ايضا يعتبرون ان منعهم من ان ينتحروا هو اقصى عقوبة يمكن ان تحل بهم ، فالموت بالنسبة لهم ليس عقابا بل ثواب . وهاهي كليوباترا تناجي الموت على انه العلاج الشافي والدواء الناجع لكل داء فتقول « اين انت ايها الموت تعال الى هنا ، تعال وخذ ملكة تستحق الموت اكثر من عدة اطفال وشحاذين » (ف ٥ م ٢ ب ٤٦ ـ ٤٨) . وعندما دخل الفلاح المصري بسلة التين يتحدث فيأتي حديثه [٣٣] بحكمة الطبيعة الريفية ويقول « (ان عضة الأفعى) قاتلة » (ف ٥ م ٢ ب ٢٤٦) ولكنه يستخدم كلمة (Immortal) ربما عن طريق الخطأ غير المقصود لأنها تعني « خالدة » ولكن هذا المعنى الخاطيء هو الذي يقصده الشاعر لانه يريد القول بأن هذه العضة ستهب الملكة الخلود الابدي وقد كان . وتقول كليوباترا لايراس وشارميان « هاتي ردائي والبسيني التاج ! ان بي لهفات خالدة » (ف ٥ م ٢ ب ٢٧٦ ـ ٢٧٧) اي ان بها شوقا للخلود . وتتحدث عن سلة التين فتقول « كم من اداة حقيرة تؤدي عملا نبيلا ! انه يجلب لي الحرية . لقد عقدت العزم الوثيق ولا اشعر الآن بأني في ضعف النساء فانا رابطة الجأش كأني الرخام من قمة رأسي الى اخمص قدمي ولن أعترف بأن القمر المتغير هو الكوكب الذي يشرف على مصيري » (ف ٥ م ٢ ب ٢٣٦ ـ ٢٤١) .

وهي تطلب من شارميان تزينها كملكة وان تضع عليها افخر الثياب وكأنها ذاهبة من جديد للقاء انطونيوس على ضفاف نهر كيدنوس (ف ٥ م ٢ ب ٢٢٧ ـ ٢٢٩) وبعد ان مات ايراس تقول كليوباترا عن الموت « ان ضربة الموت ستكون كخدشة الحبيب التي تؤلم ولكنها مرغوبة »

---

(٣٣) امتلاء حديث الفلاح بالالغاز مع كثير من التلميحات الجنسية والمفارقات والتناقضات ، انه حديث ملغز يدور حول سؤال الغز الالغاز وهو كيف يمكن للمرء ان يعرف ماهية الموت ؟ الا ينبغي على المرء ان يموت ليعرف طبيعة الموت ؟ أليس من المحتمل ان يكون الانتحار شيئا آخر غير الانتحار الذي يعرفه الاحياء ؟

(ف ٥ م ٢ ب ٢٩١ ـ ٢٩٢) وتضيف « إن موتها يحط من قدري لانها ستكون اول من يلقى انطونيوس ذا الشعر المشط بعناية وسيأخذ من الحبيبة ويستحظى بقبلته التي هي لي نعيم السماء الذي أتوق اليه » (نفس المشهد بيت ٢٩٦ ـ ٢٩٩) . وعندما تضع كليوباترا الأفعى على صدرها تخاطبها شارميان قائلة « يانجمة الشرق » اوه ايتها النجمة الشرقية » (ف م ٢ ب ٣٠٤) وهي نجمة الصبح او « فينوس » آلهة الحب والجمال التي أصبحت كليوباترا تمثلها وهي مشرقة على الموت مشرقة على الرحيل الى انطونيوس . وبعد ان احست بلدغة الأفعى تتحدث عنها فتقول « انها حلوة كالبلسم ورقيقة لطيفة كالنسيم آه انطونيوس . . . سأتناول اخرى » (ف ٥ م ٢ ب ٣٠٧ ـ ٣٠٨) . وبينما هي تلفظ انفاسها الاخيرة تقول « ها قد بدأت حياتي الوحشة تنقلب الى حياة افضل . كم هو تافه ان تكون قيصرا فهو ليس القدر وانما عبد له ومنفذ لا هوائه . وكم هو عظيم ان تفعل الشيء الذي ينهي كل شيء ويمنع حوادث الحظ (القدر) ويوقف غدرها ، ويجعلنا ننام ولا نطعم الطعام الأرضي الوضيع الذي يطعمه الشحاذ الفقير وقيصر الامبراطور سواء بسواء » (ف ٥ م ٢ ب ٣٢٥ ـ ٨٠١) . أما قيصر فيعلق على موتها قائلا « لقد اظهرت نفسها في نهاية حياتها اشجع مما كانت ، فلقد توقعت نوايا أعدائها فلما كانت صادقة الحدس بطبعها نفذت ارادتها » (ف ٥ م ٢ ب ٣٣٢ ـ ٣٤٤) ويضيف وقوله « انها تبدو كالنائمة وكأنها تريد ان توقع انطونيوس آخر في فخ جاذبيتها الفتان » (٣٤٩ ـ ٣٤٤) .

وهناك احتمال ان يكون شكسبير قد تأثر بسفر الرؤيا [٣٦] وهو يصف موت كليوباترا وكان هدفه التعبير عن فخامة نهايتها وعظمة ابطال المسرحية ككل . وان موت العشاق عند شكسبير ليس شيئا عرضيا ولكنه بطريقة أو بأخرى النهاية المناسبة لتحقيق غواياتهم . انهم يسعون الى مآسيهم ليتجنبوا السقوط في عالم كئيب ، السعادة التقليدية تحت اقدامهم ولكنهم يرونها حاجزا في سبيل الوصول الى اهدافهم العليا . اما سعادتهم المنشودة فهي التشوف لللانهائي وسعي للاشباع أو التشبع الذي لا يمكن تحقيقه في هذا العالم . ان حب انطونيوس وكليوباترا يحملهما الى ما وراء هذا العالم الى الموت ، وهذا امر يجعلنا نعيد النظر في معنى السطور الأولى من المسرحية (ف ١ م ١ ب ١٤ ـ ١٧) ونعني سعيهما للبحث عن سماء جديدة وأرض جديدة . وهذه اللانهائية في رغبة كل منهما نحو الآخر هي التي تجعلهما لا يشبعان لان صورة الحب اللانهائي في هذا العالم الأدمي المحدود هي حب يتقوى وينمو بلا حدود . وكليوباترا نفسها هي رغبة لا يمكن اشباعها من الحب بل يزداد المرء جوعا كلما اخذ منها (ف ٢ م ٢ ب ٢٣٤ ـ ٢٣٧) . هكذا يواجه انطونيوس وكليوباترا حقيقة انه لا يوجد حدث ارضي قادر على التعبير عن حبهما اللانهائي لأن كل الاحداث الارضية محدودة بحكم طبيعتها الفانية . وهنا نتذكر ما يقوله ترويلوس لكريسيدا « هذه هي بشاعة الحب ياسيدتي ، الرغبة فيه لانهائية وتنفيذها محدود ، الرغبة لا حدود لها ، اما الفعل فهو عبد لمحدود » (ترويلوس وكريسيدا) (ف ٣ م ٢ ب ٨١ ـ ٨٣) .

لقد اعتاد انطونيوس وكليوباترا ان يقيسا حبهما بمقدرة المثالك التي يملكانها والبحار . ولكنهما اكتشفا في النهاية ان هذه المبالغة ليست كافية لأن اي شيء في الدنيا له حدود معلومة وقابل قيمة محدودة . ثم قاسا حبهما بالكون نفسه ليكتشفا ان الكون حتى الكون لا يرقى الى مستوى ان يكون مقياس حبهما . وايقنا ان حبهما او تشوقهما لا يمكن ان يتحقق في هذه الدنيا . لقد اكتشفا ان واحة حبهما محاصرة بصحراء قاحلة ودافع فقدان الثقة في القيم الرومانية القديمة دفع انطونيوس أن يسلم امره لحب كليوباترا الذي اخذه الى مدى بعيد للغاية ولا ظن انها ماتت ذهب الى أكثر من ذلك . اما كليوباترا فهي تفصح في النهاية عن احتقارها لهذا العالم على اساس انه بعد انطونيوس تمثل هذا الاخلاص اللانهائي ولذلك فهي مشوقة الى السماء وتعبر عن خيبة الاحلام في بناء مجد أرضي هو على اية حال زائل يوما ما .

لقد دفعهما حبهما اللانهائي للتفكير في اللقاء فيما بعد الموت وأيقظ فيهما « التشوقات الخالدة immortal longings (ف ٥ م ٢ ب ٢٨١) . ومن الجدير بالملاحظة انهما (الشخصيات الوحيدة) في المسرحيات الرومانية التي تفكر في البقاء الشخصي بعد الموت على امل اللقاء هناك . ان الموت يبدو لهما كما لو كان على استعداد للسماح بأن يكونا قريبين من بعضهما البعض ولكنه في نفس الوقت سيباعد بينهما . فبعد موتهما لا يمكن ان يتحدا من ناحية ولكنهما لن ينفصلا من ناحية اخرى . ان الموت لا يمكن ان يحل التناقضات في قصة حبهما ولكنه سيبقيها في حالة نهائية الابد .

***

---

(٣٦) Mair, op. cit., pp. 217-219.

وقد تأثر شكسبير بوصف هوراتيوس لموت اوفيليا

الموسيقار ألبنيز
«كتالوني المولد ... أندلسي الروح»

درية فهمي

أولا : فيليب بدريل ، محرر الموسيقى الاسبانية

مضى على أسبانيا قرنان ونيف ، وقد غابت موسيقاها في غياهب الماضي البعيدة واندثرت الآلات القديمة ، وناء عنها صدى الأصوات الدينية الكنائسية ، وناء معها تراثها الكلاسيكي القديم من نوابغ المؤلفين ، أما النغم الشعبي الزاخر بحرارة الدم الاسبوني الأيبيري الاصل ، فقد غفا هو الآخر ولكنه لم يختف تماما ، ولم يكتسحه غزو الموسيقى الايطالية بكل خواصها وألوانها المتعددة ، من الخفيف الى الكلاسيكي منها ، وكان للمسرحيات الموسيقية (Operas) النصيب الأكبر من الولع الذي أخذ بلب المجتمع الاسباني . أما عامة الشعب اولئك الذين لم يستسيغوا هذا النموذج الثقافي الراقي الاكبر مؤلفي القرن التاسع عشر من الايطاليين أمثال فردي وبونتشيني وبليني وبيتشيني ، فلم تكن تألف الاوبرا ولم تتردد عليها ، لأنها مخصصة لطبقة النبلاء والبورجوازية الثرية ، ولكن أحدا لم يبد اعتراضا على هذا اللون الدخيل والغريب عليه ، والذي أخذ بلب محبي الموسيقى أو المتفاخرين بها ، وانما تمسكت العامة من تقاليدها السليمة التي لم تمس ، وأهمها نوع التوناديلا (Tonadilla) وهي مسرحية غنائية راقصة قصيرة من فصل أو فصلين ، تختلف عن النموذج الايطالي للاوبرا ، في أنها تستمد الالهام من عميق أماني الشعب ! . فلم تكن ذات قوة على مقاومة ذلك الاسلوب الدخيل ذي « اللعلعة » ـ الخاصة بالمزاج الايطالي والذي يسمونه بـ « الغناء الجميل » (EL BEL CANTO) والذي تدفق على العالم الاوروبي فارضا نفسه عليه ، وقد استمال البعض ودفع البعض الآخر الى التمسك بالتقاليد الفنية القومية ، فتأزم الوضع وتصاعدت المعركة بين المؤيدين والمعارضين مما يكون له أثر حاسم في تطور الفن ، وهكذا يصالح التاريخ .

وهنا يظهر عالم فقيه ، ووطني ، تدين له بلاده بأثارة حركة فنية قومية أساسها بعث الموسيقى الاسبانية

الاصيلة (FELIPE PEDRELL) الذي جاء في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩١) بمشروع ضخم مثمر ، داعيا ومناويا بنهضة موسيقية ، موضحا الالتزامات التي تساعد على تحقيقها وتهيء لها النجاح .

ولد فيليب بدريل (FELIPE PEDRELL) سنة ١٨٤١ في مدينة تورتوزا (TORTOSA) في الشمال الشرقي من الاقليم الكتلوني ، وشب في جو عائلي تشرب أنواع الموسيقى التقليدية ، من الدينية الرزينة العريقة ، الى الشعبية الحارة ، التي كان يحلو لأمه أن تترنم بها في ذهابها وايابها ، شأن الكثيرات من نساء الأسبان ، فتركت في نفسه ذكريات وخواطر لم يمحها مر السنين ، والتي بني عليها ، فيما بعد ، بعضا من مؤلفاته الخالدة . وكانت أمه تأخذه معها وهو طفل ، ليشترك بصوته الرفيع في الترتيل الكنائسي ، فاكتسب خبرة ودراية عززتهما بعض دروس العزف والتأليف في المعهد الموسيقي ، والتي لم تدم طويلا . فقد كان بدريل عصاميا كوّن نفسه بنفسه ، واقدم وهو في الخامسة عشرة من عمره على تأليف قطعة موسيقية كنائسية من ثلاثة أصوات (STABAT MATER) لا يقربها الا الخبير المحنك في علم التأليف ، فعُزفت في كتدرائية تورتوزا مسقط رأسه ، وحققت له أول نجاح أضرم فيه الرغبة القوية في ان يتفرغ للعلوم الموسيقية ، وقد كان وهكذايدرس بدريل ويتعمق ثم يكتب ويؤلف وينشر انتاجه وتعرف عنه سعة العلم فتسند اليه وهو في الثلاثين من عمره قيادة أوركسترا أوبرا مدينة برشلونة . فكانت فرصة ذهبية هيأت له تحقيق بعض من أحلامه الواسعة التي مازالت تراوده إلى ان بعث من سبات دام طويلا وكاد أن يطويه الزمن ، نوعا مسرحيا اسبانيا قديما هو الزرزفيله (ZARZVELA) وهو يعادل ما يعرفه الغرب من الاوبرا كوميك (OPERA COMIQE) او الاوبرا (OPERETTE) حسب جدية الموضوع أو هزليته . والذي ازدهر في عهد فيليب السادس في القرن السادس عشر ، وكان أساسه الاستعانة بالنغم الشعبي والرجوع للايقاع (RYTHME) الذي ينبض بروح حية ، فريدة ، تختص بها اسبانيا ، فنجح بدريل نجاحا باهرا ، وكان ذلك حدثا في تاريخ الموسيقى الاسبانية المعاصرة ! . ومع ذلك كان يشعر أنه لم يكمل تكوينه بعد . فاجتهد حتى حصل على منحة مالية تجيز له الذهاب الى روما للاطلاع على أعمال كبار مؤلفي القرون السالفة وكان قد عكف على كتابة أول اوبرا له «آخر بني سراج» (EL VLTIMO ABENCERRABE) التي مثلت في برشلونة سنة ١٨٧٤ والتي أستلهمت جميع عناصرها من المقدمة الاوركسترالية والغناء الجماعي الى الميلودي الفردية ، من صميم الأغاني الشعبية الاقليمية التي مازالت حية في أعالي الجبال وعلى سواحل الأنهار .

وكان في أوج نجاحه وغمرة طموحه ، وهو في الستين من عمره ، استاذا لتاريخ وعلم الموسيقى في المعهد الملكي في مدريد العاصمة ، وقد حقق مشروعه الكبير الذي يشمل ثلاث أوبرات ، فيدفعه به الى خلق أوبرا قومية تستقي أحداثها من الأساطير الاسبانية ، وقد أجمع مؤرخو الموسيقى على أن هذه الثلاثية الاسبانية لا تقل في أهميتها عن ثلاثية فاجنر (R.WAGNER) بالنسبة لألمانيا ، وأخيرا نال شرف عضوية الاكاديمية الاسبانية ، اعترافا بفضله في تحرير الموسيقى الاسبانية من الشوائب الدخيلة عليها والرجوع بها الى المنبت الاصلي .

ومن هنا تبدأ النهضة الموسيقية التي كرس لها بدريل جهده وحياته ، فقد بدأ رسالته عن إيمان عميق ، ومنهج محدد مدروس ، ولم يتزعزع ايمانه يوما تحت الضغوط الشديدة ، ولم تضعف عزيمته الصعوبات الجمة التي كادت ان تربك نشاطه ، فيمضي في تحقيق منهجه جادا ، ممهدا له الطريق السليم بنشر عدد لا يحصى من مؤلفات موسيقية ، وأبحاث تاريخية علمية تحليلية ولغوية ، تناولت مختلف الاتجاهات التي تخص علم الموسيقى وقد عززها بنشر قواميس تشمل تواريخ وأساليب المؤلفين الاسبان ، من صدر التاريخ حتى هذا

المعهد ، ثم أعاد طبع ونشر المؤلفات الموسيقية للعهود السالفة والتي كانت قد طوتها القرون ، ولم يتغافل عن أهمية الأغاني الشعبية العريقة ، بعد أن نقاها من الشوائب الدخيلة التي أصيبت بها وأبعدتها عن أصالة نسبها الاسباني ، وتقدم للمجتمع بالمحاضرات والمناقشات والندوات التي تعددت في الصالونات والصالات العامة . مما أدى الى أن يطمئن إليه البحالة الناشئون ، ويقتدون به في بناء موسيقى قومية حرة ، ويكشفون له عما يعترضهم من عقبات وما ينتابهم من يأس ، فيناقشهم بروح رحبة ، ويراجع معهم محاولاتهم الفنية بنظرة شاملة كريمة ، لا ضغط فيها على اتجاهاتهم الشخصية ، يحثهم على المثابرة لتحقيق أهدافهم بأعمال قيمة تتميز بالابتكار والجرأة في التجديد . فمنهم من جنى النغم اينما كان وقد عكف على دراسته وتحليله حسب القواعد الاكاديمية ، ومنهم من نشر مؤلفات جادة وأبحاث تاريخية ذات جدية علمية . وتجاوبت الحركة مع المجتمع المثقف الذي فطن لأهمية الوضع ، فظهرت جمعيات فنية دستورها الرجوع الى العرق والبيئة فقط في العالم الموسيقي ، كذلك الى الفن والأدب عامة . اذن كانت هناك نهضة يصعب انكار شأنها وأبرز ما فيها هو أن القائمين بها جعلوا نصب أعينهم هدفا معينا يثبت بعزم وإيمان أنهم « أولاد بلدهم » فيأتون بموسيقى تستقي من دمهم وتربة أرضهم في الاحتفاظ بالتراث كينبوع للالهام ، وذخيرة للوصول بموسيقاهم الى الآفاق العالمية . فكانت هبّة قومية ، موحدة الهدف ، وقد جمعت بينهم على اختلاف اتجاهاتهم ، وكان نشاطا ضخما واسع النطاق لم يعرف له مثيل من قبل !

وتكشف بعض أعمال بدريل عن الاتجاهات والنواحي التي كان لها أبلغ الأثر في دفع الحركة الموسيقية القومية الى الامام ، فاستحق من مواطنيه التقدير والتمجيد الذي غمر شيخوخته حتى توفي سنة ١٩٢٢ في برشلونة عاصمة كتلونية عن واحد وثمانين عاما .

وبرغم ذلك ، نرى من مؤرخي الموسيقى ، من اعطى الاسبقية لمؤلفين آخرين مثل (GRANADOG , ALBENIZ) مبررين دعواهم ببيانات تاريخية تبرهن على صحة أقوالهم ، ربما في شيء من التمييز المقصود ، فلم يفطنوا الى أن البنيز عندما تقدم بأعمال مستقاة من صميم الروح الاسبانية ، كان بدريل قد علا صوته قبل ذلك بقليل مناديا برسالته القومية الثورية ، والفرق بينهما هو أن البنيز كان عازفا موهوبا يقدم ألحانه بنفسه في مختلف الصالات العامة ، وفي كثير من قارات العالم ، كما سنرى فيما بعد ، وذلك على طريقة الارتجال ، مسترعيا الانتباه العالمي ، وكان ذلك غالبا بسبب تدوين ألحانه كتابة ، أما بدريل ، فلم يبرز كعازف للجمهور ، فقد كان شغله الشاغل ايقاظ الرأي العام من ذلك السبات اللاشعوري ، واقناع الشباب الموسيقي بنظرياته العلمية الفنية الحث على الالتزام بها حبا في خدمة وطنه تحت راية الفن والعلم والموسيقى ، وكان يعزز دعوته المشهورة هذه بنشر مؤلفاته تباعا ، البراهين هنا تدفق تلك الألوان الدخيلة التي احتلت الصدارة ، حتى ان الجيل المعاصر الذي نشأ عليها وتذوقها ، وتطبع بها غافلا ، اتخذها للتعبير بها عن مشاعره عاطفية كانت أو قومية . وهنا نهض بدريل نهضته الجبارة داقا ناقوس الخطر .

ان مجموعة الأغاني الشعبية التي ذكرناها ، والتي ظهرت من سنة ١٨٩٦ الى ١٩١٩ في برشلونة من أربعة أجزاء ، تحتوي على ذخيرة لا تنضب مما سماه بدريل « الموسيقى الطبيعية » وهي نغم فاض به شعور شخص مجهول ، عاش في ظلام عهود مضت وغبرت لأنها رمز لروح شعب بأجمعه ، فحملت ما فاضت به سريرته ، وكأنه النسيم المنعش الذي مر على موسيقى بلاده وهي تشكو الفاقة والعجز .

وقد أقام المؤلف في هذه الطبعات المتتالية شبه مقارنة بين الفولكلور المعاصر والنغم الشعبي القديم ، مبينا كيف ان العديد من مجموعات الأغاني الشعبية التي قام

بها الناشرون الهواة لم تصل للهدف المطلوب ، لأنها مليئة بأخطاء شوهت معالمها ، قد تكون ناتجة من تنظيم هرموني مختل ، يرجع الى ان علماء السلالات البشرية ، وعلماء فقه اللغة ، والمؤرخين ، جميع هؤلاء القائمون بأبحاث شاملة حول الفلكلور ، تنقصهم لسوء الحظ الدراية الموسيقية .

وكان لكل أمة اوربية في ذاك الوقت عالم حقق لها عملاً مماثلاً للذي قام به بدريل لاسبانيا . ففي انجلترا مثلاً ظهر (CECIL SHARD) الذي قال في احدى كتاباته أنه لم ير البتة أن فناً قد ازدهر في غيربيئته . إن مذهباً فنياً قد أسس عن الاسلوب الخاص الذاتي لكل بلد . ويبدأ هو نفسه باحثاً عن الالهام في عميق ما ينبثق من الروح الشعبية ، ولم يقتصر هذا الالزام على الانتاج الموسيقي وما له من شأن في ابراز اللون القومي الانجليزي ، بل ترك أثراً ايجابياً على مختلف الفنانين وكتاب المسرح والقصة ، الذين كان لهم الفضل اذ ذاك في اندثار المذهب الجديد المقلد لكلاسيكية (NED — CLACICISME) وفتح الطريق لكتاب ناشئين مثل ولتر سكوت (WALTER SCOTT) الذي سجل في قصصه مظاهر المجتمع الانكليزي متخذاً الاسلوب الرومانتيكي السائد حينذاك .

واذا نظر المرء في أوبرات فيبر (WEBER) وسيمفونيات بيتهوفن وأغنيات Lieder، شوبرت ، فقد يجد أن الموسيقى الالمانية التي وصلت في عصرهم الى قمة التقدم والنضج ، لم تضل طريقها ولم تفقد ابداً اتصالها بالروح الاصيلة الجرمانية ، وهكذا كانت الدعوة في شمال وجنوب اوروبا بأجمعها .

ويرغم ان بدريل كان يدرك ان التزام المؤلف بقواعد التكنيك المتبعة عامة في كتابة الموسيقى لا يحول دون التعبير بأسلوب خاص يكشف عن المنشأ ، الا انه ناضل كي يقنع المؤلفين الأسبان في نشرته الشهيرة « لأجل موسيقانا » بأن يعودوا الى المقامات القديمة ، فيستمدوا منها أسس الصياغة الهرمونية للنغم الشعبي . فتلك المقامات الكنائسية قد استمر تطبيقها في الموسيقى البوليفونية (المتعددة الأصوات) حتى أواخر القرن السابع عشر ، حينما تخلوا عنها مفضلين عليها ما عرف منذ ذاك العهد بنظام السلّمين ، الكبير والصغير .

وفعلاً ان هذين السلمين الحديثين ، وما يتفرع عنهما من مقامات عديدة بخصائصها وألوانها المختلفة ، قد مهدت الى تقدم عظيم ، اتاح لعلم الهرموني تطورات واسعة متعددة الجوانب ، وأبرزها كانت على أيدي نوابغ المؤلفين فصارت مشروعة . ولكن بدريل لم تفتر همته ولم يكف عن الدفاع عن نظريته ، واستمر في اظهار أهم ميزات المقامات القديمة . وأيمانه بأنها أساس الصيغة اللودية للنغم ، وبفضلها يصل هذا النغم الى العهود السابقة ، صافياً ، واضحاً ، منادياً بأصالته . فهو يربط اذن أحياء الأغنية الشعبية القديمة بالرجوع الى المقامات التي توارت مع الماضي البعيد ، ولا بأس مع شيء من التجديد ، شرط ان يسلم من التحريف والمسخ .

ويقيناً ، لم يكن بدريل يجهل أن بعض المؤلفات الألمانية في القرن التاسع عشر تتخللها ألوان تستعيد تلك المقامات اليونانية القديمة . وربما كان بتهوفن أول من صرح بميله بل ولعه بها كما يقول في مذكراته ، ثم اختار المقام الليدي (LEMODE LYDIEN) ليكتب الغناء المقدس LE CHANT SACRE في الرباعي الخامس عشر من أحلى وأعظم أعماله الوترية .

ولكن اعادة هذا المقام الذي لم يكن يألفه المستمع الاوربي في ذاك الحين ، ومزجه بالصيغة الحديثة بدا املائياً لروح النمط القديم لنغم مقدس ، ففاز أيضاً برضى النقاد .

ويقول ستاركي (STARKIE) في كتابه القيم عن « اسبانيا » « ان من الغريب حقاً ما فعله براهمز (BRAHAMS) خليفة بيتهوفن عندما اخرج مجموعة من الكراسات السبعة التي ضمت أحلى وأندر

النغم الشعبي الألماني الذي هو شغوف به ، ولم يستعمل ابدا المقامات الاصيلة لتلك الاغنيات في الصياغة الهرمونية لها . وفي ذلك عمل على تجريدها من جنسيتها باخضاعها لأسلوب هرموني يبعدها عن منبتها .

وينقل لنا ستاركي أيضا شيئا من أراء المؤرخ الفرنسي في المقدمة التمهيدية القيمة لكتابه « النغم الشعبي في اليونان » : « ألا يجب البتة ان يحور النغم تبعا للتصرف الهرموني بل ينظم لمطابقة النغم الأصلي ، ثم ان الموسيقى الغربية التي مازالت حبيسة المقامين الكبير والصغير سوف تتحرر ، كما ان الموسيقى الشرقية التي تحتكر النغم الميلودي سوف تتخذ مجرى هرمونيا جديدا » وهذا فعلا ما كان يؤمن به بدريل واستمر جاهدا على مر الأيام يوعز للفنانين الناشئين ايا كان اتجاههم يوجه تفكيرهم الى عميق الاصل « العرقي » وذلك وحده يكفل خلق موسيقى ذات روح اسبانية اصيلة .

وأثارت اعمال بدريل ونظرياته اهتمام العالم الموسيقي خارج بلاده ، فاعترف به كرائد من رواد الموسيقى الحديثة ، وكتب عنه الكثيرون يلقبونه بفاجنر اسبانيا المعاصرة .

أما بين مواطنيه فقد اختلفت الاراء بادىء الأمر حول المبادىء التي كان ينادي بها ، فمنهم من أعلن تأييده المطلق لما أنجزه الفن الموسيقي من تقدم محسوس ، واعجابه بما يسمونه التعبير السليم ، ومنهم من لم يشأ ان يرى فيه الا فنانا منتحلا لنظريات غيره ، من مؤلفي الغرب ، أومقلدا لفاجنر مثلا ، ويرفض الاعتراف بانه قد نجح في وضع الدعامة لعلم الموسيقى الجديد ، وقد أصر هؤلاء على أن يغضوا النظر عن ما كانت لمؤلفاته من أسس مقنعة لقيام نهضة موسيقية قومية .

وكانت هذه معركة من أبرز المعارك الفنية التي هزت العالم الموسيقي في مختلف العصور ، والتي كان لها أثرها في تطور الموسيقى وتاريخها .

ومن المسلم به ان حركة كهذه لم تشمل الموسيقى وحدها ، بل تكاتف آخرون لجعلها تشمل باقي فروع الفن والفكر . ومن المفروض ايضا ان الظروف السياسية والاجتماعية قد ساهمت في دفع الأحداث الى المصير المطلوب . ولا يتنافى ذلك مع ما نتج من نشاط فردي واسع النطاق ، كالذي قام به بكل ما اوتي به من موهبة وعلم ، متقدما المؤلفين الذين حذوا حذوه في تحقيق نهضة موسيقية ، يذكرها تاريخ الموسيقى (بالنهضة الموسيقية الاسبانية) .

●●●

ثانيا : حياة اسحق البنيز

كان البنيز الوجه البارز في هذه النهضة الموسيقية التي بشر بها بدريل وكان نجاحه العظيم اعلانا بمولد المدرسة الموسيقية الاسبانية الحديثة .

هنا حاولنا أن نتبع شيئا من الدقة في نقل سيرة البنيز ، او نستخلص من فيض الأحداث التي تمتلىء بها والتي تلاحق بعضها بعضا ، خيطا نستنير به في وضع منهج يكشف بعضا من اللبس والغموض الذي يغمرها . وأخيرا ، وقد تعذر ذلك علينا ، استسلمنا لما روي عن اقاصيص « وحواديت » تشبه الأساطير ، أفضى بها هؤلاء الذين عاشروه أو عاصروه ، وقد اكتفى بها من سبقونا من مؤرخي البنيز .

ان البحث العلمي ايا كان المنهج والاتجاه الذي يلتزم به ، سوف يؤول الى وضع المؤلف وانتاجه الفني في الأطار المحيط به من حيث البيئة والثقافة ، وكذلك روح العصر وما يحمله من تطورات وتأثيرات اجتماعية وسياسية .

قالت ابنة البنيز في خطاب لها موجه للمؤرخ الناقد الموسيقي هنري كوليت (HENRY COLLET) « كم مرة سمعت أبي يقول انه لم يمر عليه يوم ، الا

ولاحقته آلام المرض ، وكم كان يثير اعجابنا ان نرى ان الآلام والمتاعب الجمة التي تسببها له صحته الموهنة ، لم تمس ابدا طبيعته المرحة المطبوعة دائما . ولم يمسه شعور الكآبة والحسرة حتى عندما ازدادت حالته سوءاً في أواخر ايامه ، ولم يفقد لحظة واحدة ذلك النور الروحي الذي كان احدى شيمه . ويصدق القول ، انه توفي وعليه هالة القديسين » .

وصدق ايضا أوبري (AVBRY) عندما كتب عنه « أني أرى اسبانيا جميعها في البينز فهو قد صورها بتعبيراته الخالصة القوية ، فصارت اسبانيا موسيقى » .

نعم ، كان حبه لبلده أساسا للالهام ، وقد يزداد عمق كلما ابتعد عن اسبانيا ، فحققت انغامه نوعا من الوحدة الفنية القومية ، شملت جميع الأقاليم التي كانت دائما وأبدا منبعا للوحي . فاكتسب تلك الشخصية الفريدة ، التي وضعته في مرتبة مشاهير موسيقيي العصر .

ولد البينز في ٢٠ مايو سنة ١٨٦٠ في مدينة تورتوزا TORTOSA من الاقليم الكتلوني في جو مفعم بالبلبلة والاضطراب . وربما كان ذلك نذيرا لما آلت اليه حياته في شتى التقلبات . ويروي مؤرخه الاسباني الأول MITJANA « أنه عند ولادته لم تكن أمه في حالة تمكنها من أن تعتني به ، وكان لا يكف عن الصراخ في عصبية ، فما كان من والده الا ان طواه تحت معطفه وطاف به القرى المجاورة ، باحثا عن قلب رحيم يسد لهفته لأول قوت له في الدنيا .

واستمر الطفل في صراخه المزعج حتى كاد الرجل ان يفقد اعصابه ، فصار يركض تحت المطر الغزير في ظلام الليل الكاحل ، حتى روى الطفل ظمأه . واهتدى الأب الى طريقة يتحاشى بها هذا الانفجار المروع » .

وتنتقل العائلة الى برشلونة عاصمة الاقليم ، ويظهر الطفل حاسة موسيقية غير عادية ، واستعداداً مثـ ا لحفظ النغم وهو في الثانية من عمره . ولم يفت الأم ذلك ، فتهتم به وتضع اصابعه الصغيرة على البيانو ، فينبهر الطفل ويصغي للرنين بشغف . ثم يذهل ويتفحص لسماع النغم الذي ينبعث من اصابعه .

وهكذا بدأت حياة البينز الفنية .

وفورا تولى أمره استاذ كبير في معهد برشلونة الموسيقى ، وكان يشمله بعطفه ورعايته ، فأنس له الطفل وتعلق به ، وسار في تقدم متزايد حتى الرابعة من عمره ، ورأى استاذه ان يهيء حفلة موسيقية خصيصا له ، فأظهر مهارة مذهلة ، أثارت الجمهور الذي شك ان في الأمر خدعة وان احدا كان يقوم من خلف الستارة بعزف ما كان يتظاهر الطفل به أمامهم . فأخذوه على غرة وطلبوا منه عزف بعض المقطوعات الاسبانية السائدة وقتئذ . ولما قام الطفل بأدائها ارتجالا كما تهيأت له ، اقتنع المستمعون واعترفوا انهم ولا شك أمام معجزة .

وهنا تنبه والد البينز الى هذه الثروة الموسيقية الهائلة ، وآثر ان يستغلها لنفسه ، وكان ضئيل الدخل ، يميل للاستبداد فأخذ يخضع ابنه لتمرينات اجبارية على البيانو قد تدوم ساعات النهار . متغافلا عن ضرورة تعليمه القراءة والكتابة ، وأيضا تقول ابنته LAURA في نفس خطابها الى (H.COLLET) سالف الذكر « ان مؤرخي البينز لم يذكروا شيئا عن ثقافته الواسعة ، مع انه لم يكن له يوما معلم ، ولم يدرس قواعد النحو الأولية . ان أبي عصاميا كلية ، وأني أذكر قوله لي بأنه تعلم القراءة من رؤية اسمه مكتوبا بالاحرف الكبيرة في الاعلانات عن حفلاته ، والتي كان يقف أمامها طويلا يتهجى الأحرف والكلمات . ومع ذلك لم يصل الى الثامنة الا وهو يقرأ الاسبانية كأي طفل اسباني في سنه ، ممن تعلموا في المدارس . وأعرف ان أبي كان متمكنا جيدا من لغات اجنبية عديدة مثل الانجليزية ، والفرنسية ، والايطالية ، وشيئا لا بأس به من الألمانية . وقد تشهد رسائله بذلك

وتدرج الطفل في اتقان فنه في معهد برشلونه . ولما بلغ السادسة أخذته امه الى باريس ليتتلمذ على يد استاذ من اكبر معلمي البيانو في ذلك الوقت . ونظرا لتفوقه الواضح المتميز رأى استاذه ان يعده لامتحان القبول في المعهد الموسيقي القومي ، المعروف بأنه اختيار عسير صعب الاجتياز . وجاء اليوم المشهود ، وتقدم الطفل واعترف الممتحنون ببراعته الفريدة في عزف أصعب التمرينات وأعقدها ، وهو هادىء في غير اضطراب ، وقد غلبت عليه براءة الطفولة المتفتحة إذ كان دون السن المقرر وقد دهشوا وأجمعوا على انه ذو موهبة قد يكون لها شأن في عالم الموسيقى . وفي هذه اللحظة الحرجة ، إذا الطفل يلهو في شاغل عنهم ، فاذا به يسحب كرته من جيبه ويرشق بها لوح زجاج كبيرا تطايرت شظاياه في دوي عنيف فوجئت به لجنة التحكيم . فقررت فورا ارجاء قبوله لمدة سنتين حتى يصل الى السن القانوني للقبول في المعهد .

وبعد هذا الفشل ، اذا اعتبر فشلا ، طاف به والده في أرجاء البلاد عارضا مواهبه في سلسلة حفلات موسيقية متواصلة ، فخورا بنجاح ابنه الباهر وبكرته كعازف موهوب للبيانو أو كمعجزة زمانه ، وسعيدا بالكسب الوافر الذي كان في أشد الحاجة اليه . فبدأ يشعر الطفل بمدى استغلال والده له ، والتحكم فيه ، حتى تنبهت فيه حاسة التحرر في هذا القيد الجبار .

وعقب حوادث الثورة الاسبانية سنة ١٨٦٨ ، نزحت عائلة البنيز مرة أخرى من برشلونة الى مدريد العاصمة . وقبل في المعهد الموسيقي ، وكان اذ ذاك في الثامنة ، فهيأت لها الظروف شيئا من الاستقرار اعتمادا على ما يجلبه الابن الموهوب من رغد العيش . وكان قد عرف القراءة وتعلق بها . واكتشف (JULES VERNE) وشغف به ، وقد نقل الى أعماقه . وقيل عنه أنه حرك فيه روح المغامرة والأسفار البعيدة ، حتى أصبحت حياته منذ ذلك الحين سلسلة مغامرات وأسفار مستمرة ، وربما كان الأصح ان ما أوعز به هذا الروائي كان يتجاوب مع ميله الغريزي للمخاطرة ، وحاجته الباطنية الملحة للانطلاق . وقد دفع ذلك به الى أن يفر من أهله في التاسعة ، وفي المحطة وبدون تذكرة تسلق قطارا قائما الى جهة ما ، فعثر عليه لحسن الحظ حاكم الاسكوريال ، الذي نزل به في أول محطة متوجها فورا معه الى كازينو المدينة ، حيث عزف الطفل أمام جمع غفير ونال نجاحا كبيرا وكثيرا من النقود . ثم وضعه الرجل في قطار يعود به الى عائلته . ولم يكن ذلك ما يقصده الصبي وقد تسلط عليه نداء خفي ملح يدفعه الى ما لا يدركه حدث في سنة . فترك القطار ثانية في أول محطة آخذا في الاتجاه المكسي . وكافح حتى دعي في عدة مدن لاحياء حفلات موسيقية أقيمت له . وهكذا مضى قافزا من اقليم الى اقليم ثم عزم فجأة أن يلحق بعائلته ، فخورا بما ناله من نجاح ومال وفير . وكان قد ذاع صيته في كل مكان وعرف عنه انه جمع مبلغا محترما من النقود ، وحث ذلك طمع بعض المحيطين به ، فأغاروا عليه في ظلام الليل وهو في طريقه الى المحطة ، وأفهموه ان المقاومة لا تجدي وسوف يعرض نفسه لما لا يشتهيه ، ولم يتركوا له غير « مذكراته » التي كان قد بدأ في تدوينها . فعزف عن العودة لأهله خالي اليدين ، ومضى ثانية على غير هدى واثبا من مدينة لأخرى ، جائلا في (القارة) الاسبانية حيثما اجتذبته الظروف ، مندفعا بطبيعته ، عازما على أن يشبع غروره . واجدا في حماس الجمهور الذي أظهر هيامه بالبينو البنيز (AL NINO ALBENIZ) وبثناء الصحافة عليه وتأييدها المطلق له ، سندا يعضد طموحه . وتشجيعا لمواصلة نزعاته الفنية ، ولكنه فوجىء يوما بعائلته التي لحقت به بحثا عنه ، ثم قدرت انه تحت ضغط نداء غريزي لا يقاوم فتركته مشجعة . فطاف بعدئذ على هواه ، حتى حثه حنينه لأمه بالعودة الى منزله في مدريد ، وكان يبدو وانه ركن الى الاستقرار . ورغما عن ما فاز به من توفيق ، بدأ يشعر انه لم يتم تكوينه الفني بعد . وتحمس للدراسة في المعهد الموسيقي ثانيا . على يد أعظم أساتذته حتى فاز بالجائزة الأولى ، وكان في غضون هذه السنوات القليلة لا يهمل مناسبة ليتقدم بفنه ، في مختلف الحفلات الموسيقية ، وأمام المعجبين به من صفوة

المستمعين . ولم تقصر الصحافة في تشجيعه وحثه على التقدم . ومع ذلك شعر كمن ضاق به الميدان . واستيقظ فيه شيطان المغامرة وقد قويت وعززت شخصيته الفنية وهو بعد في الثانية عشرة فهجر لين العيش ونزح الى الاندلس التي كان يكن لها حبا خاصا . ولقي فيها ترحابا بالغا ، فهيئت له الحفلات الموسيقية أينما ذهب .

واجتذبته مالقا وغرناطة وافتتن بها . وهنا أظهر مهارة فائقة في ارتجال النغم الذي يقترحه عليه المستمعون فيهيمون به ويشملونه بعطفهم ويظهرون تذوقهم لهذا الأسلوب الفني ، ويتحمس البنيز أكثر وأكثر فيختار موضوع موسيقى (THEME) لأحد أساطير المعهد الرومانتيكي مثل شوبان ، وشومن وشوبرت ، وليست وبرليوز . ويعزفه ارتجالا فيثير حماس الجمهور وتأييد نقاد الموسيقى !

وفي ذات يوم وهو في ناديني علم بوجود محافظ المدينة . وفي نهاية الحفلة ، وبعد أن صفق له طويلا ، انفرد به وهدده بأنه سوف يقبض عليه اذا لم يعد لوالده فورا . فذعر الصبي وهام على وجهه ، ورأى البواخر تتحرك في ميناء المدينة الى حيث لا يدرك . ولم يدر الا وهو في عرض البحر وقد انزلق داخل سفينة اسبانية على أهبة الرحيل الى أمريكا اللاتينية ، وينكشف أمره . وتهز المفاجأة كل من كان على الباخرة ويرتبك الموقف ، ثم يظهر من بينهم من عرف « النينو البنيز » وأجمعوا على أن يحملوه حتى يبت في أمره . فقدم لهم من ذخيرته الفنية سلوى لأمسياتهم الطويلة . مما حثهم على أن يدبروا له بعضا من النقود التي لم تفي دينه من ثمن التذكرة . وتلتزم الباخرة بمقتضى القانون البحري بأن تتركه في أول ميناء يصادفها ، وكان بوينس ايرس عاصمة الأرجنتين في أمريكا اللاتينية . ولم يكن معه الا القليل من النقود وبعض توصيات لأشخاص مطلوب منهم مساعدته . فقاسى ما قاسى في الأيام الأولى من الحرمان والقلق ، وهام النهار بطوله جائعا ، باحثا عن عمل أي عمل يحميه شر النوم في العراء . فأخذه صاحب مقهى

اسباني الأصل رحمة به ، فهيأ له الغذاء والنوم فقط لا غير .

ويلعب الحظ دوره ويعطف عليه أحد رواد المقهى من الاسبان من منظمي الحفلات الكبيرة ، وينظم له سلسلة حفلات موسيقية عبر المدن من الارجنتين الى البرازيل حتى فنزويلا في أقصى شمال تلك القارة الامريكية ، عارضا مهارته في العزف على البيانو ، محاطا برعاية السلطات الرسمية التي خصصت له حرسا خاصا لحمايته . ويترك هذه القارة متجها نحو جزيرة بورتوريكو سعيدا بما حازه من فخر ومكسب وفير ، ولقي فيها التوفيق ، وقد سبقته اليها شهرته كعازف ماهر ومرتجل ملهم . ثم تابع جولته حتى وصل ميناء سنتياجو في أقصى جنوب جزيرة كوبا ، ويحكي عنه فيها بعد كاتب كوبي أنه في ليلة وصوله أعدت له أولى حفلاته الموسيقية ، وفي نهايتها قبض عليه البوليس بأمر من والده الذي كان علم من الصحافة بوجوده في تلك المدينة ، وقاده الى هافانا العاصمة ، وفوجىء الابن بوجوده في مكتب تشير فخامته على أنه يخص أحد مفتشي الجمارك الكوبية « يا لهول الصدمة يقول الصبي ، الذي نضج ونما خلال تلك السنوات الأربع التي اكتسبته خبرة وشهرة ونقودا » غير أنه لم تخور عزيمته ، ودافع عن حسن نواياه حتى حصل على موافقة والده « اذهب يا ابني ، انك تعودت أن تطير بأجنحتك ، فابحر مسرعا الى الولايات المتحدة التي ستذوق فيها ألوان الفاقة والذل والاكرام والتدليل .

ويحكي أحد مؤرخيه الأسبان ، أن البنيز أنفق في نيويورك كل ما ادخره من نقود ، اذ لم تقتنع الهيئات الفنية بمواهبه حتى أنه أجبر أن يبحث عن الرزق حيث وجد . فكان ينتظر الساعات الطويلة وصول البواخر الاسبانية لنقل الأمتعة والبضائع . ثم قبل أصحاب حانات البحارة بأن يعزف موسيقى خفيفة في ساعات الانتظار بين باخرة وأخرى . وكانت أياما عصيبة ذاق فيها مرارة الضيق والكرب ، ولكنها لم تؤثر على روحه المرحة المتفائلة . وكان قد فهم الكثير من طباع الأمريكان وهواياتهم ، وعرف كيف يستميلهم ، وفكر

في شق الحيل ومنها أن يضع قطعة نسيج على أصابع البيانو ثم يجلس بظهره ويعزف بأصابعه معكوسة . وصفقوا له وهاموا به ، وهكذا وبفضل هذه الخدعة البهلوانية الجديرة بملاعب السيرك ، حصل على نقود أتاحت له الذهاب الى كاليفورنيا ، ففوجىء بشرحاب من رجال الجالية الاسبانية .

ولكن في عميق ضميره لم يكن لتلهيه ضوضاء التصفيق ولا حرارة التمجيد ، ولا سحر المكسب الوفير ، عن الشعور بأن تلك الخصوبة التي تزين مواهبه سوف تذبل يوما ما اذا لم تخضع للتهذيب الاكاديمي فعزم على العودة الى أوروبا مارا بانجلترا حيث رحب به جمهور ليفربول ، ولندن أيما ترحيب ، ثم توجه الى ليبزج في المانيا وانتسب الى المعهد الموسيقي ، راغبا في اكتشاف وسائل التكنيك الالمانية والاستفادة منها ، فاذا الأساتذة تقدر فيه نبوغه الفذ ، مما حث البنيز على الاستقامة والاستقرار حتى نفذ آخر قرش مما اقتصده في كاليفورنيا وانجلترا . فلم يجد أمامه الا العودة الى بلاده .

ويتراءى لبعض مواطنيه من المعجبين به أنه قد آن الأوان لوضع حد لهذا التشرد الذي لا وعي فيه ، والذي حرمه من المثابرة في التعليم ، فيسعون جاهدين ليقدموه للسكرتير الخاص للملك ألفونس الثاني عشر ، الكونت دي مورفي ، الذي اشتهر في عالم الفن بخبرته الموسيقية الواسعة وتآليفه العديدة ، وميله لمساعدة وحماية المواهب الناضجة ، فاكتشف فيه من أول وهلة موهبة موسيقية طبيعية غزيرة ، ورأى أن يقدمه بدوره للملك الذي جاد عليه ثوا بمنحة تؤهله للالتحاق بالمعهد الموسيقي القومي في بروكسل عاصمة بلجيكا ، وحيث وجد من تبنى ارشاده الى الأسس الأكاديمية الصحيحة التي أبعدته عنها حياة الاضطراب والقلق التي ما زال يفتقدها ، فعكف جادا على دروس السولفيج والتأليف علاوة على التدريب الصحيح في العزف . . . فهل سكن البنيز ؟ أبدا . لقد ضاقت نفسه بهذا الهدوء الرتيب ، وهبت فيه غريزة الرحالة ، وألقى بنفسه في مغامرة جديدة زاهدا في كل مكان ينعم به من استقرار مادي وعلمي ، وأبحر ثانية

الى الولايات المتحدة في صحبة فرقة موسيقية دون المستوى الفني ، وكانت رحلة مليئة بالمتاعب ، مخيبة للآمال ، فأسرع بالعودة وحده الى بروكسل والتحق ثانية بمعهدها . وهنا حدث ما لم يكن في الحسبان ، فاذا الشاب ذو السادسة عشر يتمرد ، فيسلك حياة مختلفة هائجة كثيرة الضوضاء ! ويحترز مؤرخه كاستيرا CASTERA ذلك الى مصاحبة أولاد السوء ، فمال لرفقتهم وقد تسلط عليه أحدهم من أبناء أمريكا الجنوبية الغارقين في حياة الفجور والذي أفرط في ممارسة الرذيلة بكل ألوانها حتى انتهى به الأمر بالانتحار وهو مخمور ، وقد سئم الحياة . وعلم سفير اسبانيا في بروكسل بفداحة الموقف وتأثيره الأدبي والخلقي على الشاب النابغة مما أجبره على التدخل السريع الصارم منذرا البنيز باعادته لماليته مقبوضا عليه اذا لم يعد الى رشده . ولم يقاوم ، وقد حان موعد الاستعداد للامتحان النهائي ولم يتبق له الا شهر واحد . فعكف البنيز على الدرس بحماس ، مصرا على أن يعوض الماضي بتفوق يثبت مواهبه الفنية الفريدة ، فاذا به يفوز بالجائزة الأولى الاستثنائية . وكان في ذلك تشريف لأساتذته فهيئوا له تحت رعاية المعهد سلسلة حفلات عبر عدد من المدن الاسبانية ، أسفرت عن نجاح فائق وربح وفير ، أتاح له أن يحقق حلما عزيزا عليه ، فلحق بليست LISZT سنة ١٨٧٨ في بودابست عاصمة وطنه المجر حيث كان في جولة فنية . وأكرم الموسيقي الكبير لقاءه وأحاطه بعطفه وتصديره ، فتبعه البنيز الى فايمر (المانيا الشرقية اليوم) ثم نما وأثمر هذا الاتصال الفريد عن تحول في تطوره الفني . وكانت تطول الأحاديث بينهما حول الموسيقى والموسيقيين . ولم يبخل عليه بالتوجيهات الفنية العلمية التي اكتسبها من خبرته الطويلة وكانت تجمع بينهما الموهبة الفنية والطبية المثالية ، ثم الايمان الحي الفعال والحيوية الفياضة . بل ان اتصاله بليست نبه فيه أيضا حاسة الايمان الدفين ، التي تدرجت سريعا حتى صارت وكأنها حالة تقوى وورع تملكت مشاعره . فتوقف في طريق العودة عند أحد الأديرة واعتكف في خلوة ، مقتنعا في الخلاص انه خلق للحياة الصوفية ، وعاش أسبوعا في عزلة تامة

وتقشف وزهد ، يمضي الساعات الطويلة بين العزف على الارغن والتعبد فيجلب اليه أهل الدير بالأنغام الكنائسية التي كانت تبعد كل البعد عن المعنى الروحاني الخالص ، فلم يفت ذلك على رئيس الدير الذي كان ذا فراسة وحنكة والذي لم تخدعه مظاهر الافتتان الديني التي حلت بالبينز ، فعرض عليه سنة اختبار خارج الدير ، « ثم يجده في انتظاره » ويقول البينز « أنه كان في نيتي العودة الى الدير ، ولكني وجدت نفسي وقد أبحرت في اتجاه أمريكا » .

وكان في العشرين من عمره . ويعلل البينز هذه النزوة الأخيرة بأنها لم تكن استجابة لروح المغامرة فقط بل أيضا لاثبات ظهور مؤلف اسباني ناشىء يقدم أعماله بنفسه ، وقد نسي الدير ومن فيه . وكانت شهرته تسبقه الى مدن أمريكا الجنوبية ثم كوبا والمكسيك ، حتى أن أحد النقاد كتب عنه : « أيستطر أن تعبر آلة البيانو هذه بأنغام أحلى وأعمق مما أتى به أصابع هذا الشاب الموهوب ؟ أنه ذو رقة وشفافية في الألوان ومنها الى نشاط حماسي وجرأة تنبه حاسة المستمع ، ثم يسموا بالتعبير المتناسق الصريح الصادق بفضل الحنكة والبراعة التي أنعمت بها عليه الطبيعة ، علاوة على ذلك أنه يتمتع بهيئة أنيقة جذابة قد تسحر مستمعيه وتستميلهم اليه » وعند العودة الى اسبانيا أقبل على ادارة جوقة مسرحية للزرزويله ZARAULA طاف بها ، من شاطئة على البحر الأبيض الى الجنوب الأندلسي ، ولم يصادفها النجاح الذي كان يتوقعه ، فاضطر أن يقدم امكانياته الشخصية لانقاذ الموقف ، متبرعا بحفلات موسيقية خصص ريعها لمرتبات أفراد الفرقة ومصاريف انتقالاتها . وحرر نفسه من هذا القيد الذي لم يخلق له ، عائدا الى برشلونة ليقدم لجمهورها الكثير من مؤلفاته التي كان يعكف على كتابتها في أوقات فراغه . ويقال ان هذه القطع التي كان ينثرها يمينا وشمالا يزيد عددها عن المائتين والخمسين قطعة .

وتمضي الأيام ويتزوج البينز سنة ١٨٨٣ في الثانية والعشرين لاعبة بيانو تلميذة له من عائلة فرنسية نصف اسبانية من سكان جبال البرانس التي تفصل بين اسبانيا وفرنسا ، واضعا حدا لحياة القلق والتشرد والاضطراب . ويستقر في برشلونة وتحول من بوهيمي هائم متقلب الى زوج مثالي ، وقد ركن مؤقتا الى الحياة العائلية الساكنة . ولم يلبث أن حثه سلطان المغامرة ودفعه دفعا الى المجازفة بما يملك في احدى عمليات البورصة المالية المغرية . واذا هو يخسر كل ما اقتصده في السنوات الأخيرة فيضطر الى النزوح بعائلته الى مدريد العاصمة والاتجاه الى الكسب السريع ، باعطاء الدروس والحفلات الموسيقية . وكان أن أنجب من الأطفال ثلاثة ، ثم تتعاقد معه شركة (FRARD) في باريس على سلسلة حفلات خصصت واحدة لمؤلفاته الشخصية . فكان ذلك أول عرض لأعماله في فرنسا وقوبل باستحسان عظيم . ثم بلغ لندن وطاف في مدن انجلترا حتى اسكتلندا ومنها الى هولندا والمانيا . وتستمر هذه الحياة المتقلبة المتنقلة المثمرة عشر سنوات ، ولم يقتنع البينز بهذا النجاح الزائل ولم يزهو به ، ولم يرض طموحه استعراض مواهبه ومهارته كعازف بيان (VIRTUDSE) فقط .

وتعتبر سنة ١٨٩٣ هذه نقطة تحول ذات أهمية خاصة في حياة البينز . فيعود الى باريس ليلتقي بأصدقائه من صفوة الموسيقيين المعاصرين ، ويشهد التاريخ أن فرنسا لم تر عهدا زاخرا بمثل هذا القدر من هذه المواهب الفنية وملتقى الفنانين على مختلف ألوانهم وجنسياتهم الذين يؤمون اليها من الأقطار الأجنبية . وكانت باريس محورا للآراء الموسيقية المثيرة ، والمناقشات الحادة الحارة التي تصل أحيانا الى حد المعارك الكلامية الكتابية بين المحافظين من أنصار فاجنر وبيتهوفن ، وأصحاب المبادىء الحديثة بندائهم المشتعلة للبعد عن التقليد الأعمى . وضرورة احياء الروح الفرنسية الصميمة . وكانت الحفلات الموسيقية غير قاصرة على الموسيقيين ومحبي الموسيقى ، بل كانت تجذب الكتاب والممثلين وخصوصا الشباب المثقف الواعي ، وتتصف بكل مظاهر الحماس ، وتعتبر هذه الفترة من أبرز الفترات الموسيقية التي اختصت بها السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر حتى بعد الحرب العالمية الأولى .

ولم يفت ذلك على البنيز ، ولم يخفف من تقديره الخالص للقيم الموسيقية المعاصرة ، واستمالة هذا التباين في الاتجاهات وفي صدق الدفاع عنها . وطابت له الاقامة في باريس فاستقر نهائيا وجمع بين حبه لها باعترافه بجميل الضيافة ، وما يكنه من عميق الاخلاص لوطنه .

وفي باريس حيث عاش الستة عشر عاما الباقية له من حياته ، تظهر مؤلفاته تباعا ، ويتطور أسلوبه ، حيث لم يعد ينبع النغم كما تتدفق الكلمات بدون جهد ولا اعداد سابق . فقد أثرت فيه خبرة الايام ، والتردد على الاكاديميات الموسيقية والاتصال بمشاهير العلماء . وقد عرف الحب والألم ، فطبعته بشتى الاحاسيس والخواطر التي تنجلي في موسيقاه . ويختمر فيه ميل الى أن يستودع النغم أحلى وأنبل المشاعر الانسانية . فعزم على أن يرتفع الى أفق أحلامه مؤهلا بلغة فنية تصل الى عميق حس المستمع . . . وهكذا يحقق رسالته ، فيقاوم اغراء الارتجال ، ويخضع وقتا في غير طوع الى التركيز على التكنيك الموسيقي الذي تمثل في مسرحياته الموسيقية .

ولم يغب عنه ما يدين به لبلاده والتي أبعدته الظروف عنها ، فكان يذهب اليها مرارا لينظم الحفلات الموسيقية لمؤلفاته ومؤلفات معاصريه من الاسبان والذين اهتموا أخيرا بالمذهب الذي يتلخص بالعودة بموسيقى اسبانيا الى أصالتها ، فكان يتردد طورا على بلده ، وأخرى على مختلف البلاد الأوروبية لعرض أعماله . ومرض يوما في لندن مرضا خطيرا ، وأشيع أنه توفي فأبنته الصحافة والموسيقيون والنقاد بحرارة . وقوبلت عودته الى باريس بترحاب حار .

ثم نراه وقد استأنف رحلاته الى اسبانيا ومعه مشروع واسع لتجديد وعرض سلسلة أوبرات كتلونية كاد أن يطمسها الزمن ، وكان البنيز يرى أنها ثروة قومية يجب احياؤها ، وفشلت محاولاته التي كان مهد لها وقد بشرت بنجاح تام . ويؤول هذا الفشل لمؤامرة مدبرة من جماعة المعارضين ، وكان شعارهم أن الفن والمسرح لا يتفقان ، وتفاقمت المعركة على غير انتظار . فترك برشلونة ، وعاد البنيز الى باريس مهزوما خائب الأمل ، بعد أن شرح وجهات نظره وآماله من تفهم معاصريه الاسبان لنواياه الطيبة في حفل تكريم أقيم له في مدريد العاصمة . واستمرت اسبانيا تتذوق أوبيرات فردي ومعاصريه الطليان ، في حين أن أوربا بأجمعها كانت تمجد البنيز . وهذا مثل من الأمثلة ، وهو أنه عندما عرضت في بروكسل عاصمة بلجيكا مسرحيته الغنائية (PEPITA JINENEZ) حدث ما لم يكن يتوقعه البنيز ، فقد قدم سفير اسبانيا في بلجيكا في ختام الحفلة ، وهنأ مدير المسرح معلنا أن ملك اسبانيا قد منح وسام الفونس الثاني عشر من طبقة كومندور ، ووسام جوقة الشرف من طبقة فارس لقائد الاوركسترا . وفي ذلك دلالة على موافقة الملك على النهضة الموسيقية التي يتزعمها بعض الموسيقيين ، وفي طليعتهم بدريل والبنيز ، وعدم رضاه عن الحركة المضادة لها ، ولا عن موقف المعارضين المشاغبين الذين عملوا على عدم نجاح مسرحيات البنيز في اسبانيا كحركة رجعية تسببت في أن الكثير من فناني اسبانيا من رسامين وكتاب وشعراء قد رحلوا الى الخارج .

ووصلت باريس أخبار ما ناله البنيز من نجاح وشرف في بروكسل ، فهيأ له أصدقاؤه ومريدوه استقبالا باهرا . ولكن كان البنيز لم يبرأ بعد من المرض الذي اعتراه في لندن في سابق الأيام وبدأ عليه آثار الأحداث المضطربة التي عاشها . وقد أنهكه ما قد قام به من جهد يفوق قدرة البشر ، فتدهورت صحته حتى أن أطباءه قطعوا الأمل في شفائه ، فنقل الى اسبانيا سنة ١٩٠٦ ومكث بها ما يقرب من السنتين ظهرت عليه فيها علامات النقاهة وأنجز مسرحية (LANCELOT) التي عرضت في مدريد ، ولكنه لم يعاف تماما وقد عاوده المرض وعاوده الحنين الى فرنسا ، فنصحوه بالذهاب الى (NICE) في جنوب فرنسا لصلاحية مناخها ، ولم يكف عن الكتابة ، ولم تقل ذخيرته الفياضة . وفي هذا الجو المفعم بالقلق والهموم أكمل الكراسة الرابعة من مجموعة « ايبريا » والتي حلت الى العالم وصيته الفنية ، وهي لب حسه

وتفكيره ، ثم يجيء خريف سنة ١٩٠٨ وهو لا يقوى على القليل من الحركة بين سريره ومقعده وكتب أربعة (MELODIES) أهداها الى صديقه (G. FAURE) ثم يتفانى أصدقاؤه الفرنسيون في التخفيف عنه ، فكان يزوره البعض يوميا . وتركت باريس (MARGUERITE LONG) عازفة البيانو الشهيرة واتخذت منزلا بجواره لتكون بجانبه ، تعزف له مؤلفاته وتقرأ له الساعات الطويلة ، بينما اجتمع باقي أصدقائه في باريس ، ومنهم ديبوسي ودااندي ولالو واقترحوا على الدولة الفرنسية بأن تمنحه وسام الشرف من درجة فارس . وكلفوا صديقه المؤلف الاسباني جرانادوس بأن يذهب اليه خصيصا ويقدمه له ، فوجد حوله الكثير من الموسيقيين ومشاهير العازفين الذين سجلوا أعماله بآلاتهم ، وفي مقدمتهم الثلاثي العبقري كارتو عازف البيانو ، وثيبو عازف الكمان ، وكازالز عازف الشيللو . وكان تأثر البنيز واضحا ، وقد أدمعت عيناه . ولم يمهله القدر فتوفي في ١٨ مايو سنة ١٩٠٩ دون التاسعة وأربعين يومين .

أما اسبانيا فقد أكرمت بالاجماع المواطن الفذ الذي أخرج بفنه بلاده من ظلمات الأجيال ، وجعل لها صوتا عاليا ، حتى خصومه السابقين قاموا بواجبهم بكثير من التأثر والخشوع وعندما وصل جثمانه الى محطة برشلونة ، استقبل أهل كتلونية الابن المجيد استقبالا مهيبا ، وعزفت الموسيقى أعمال بيتهوفن وفاجنر وفوريه ، تحت العلم الاسباني .

●●●

ثالثا : المناخ الموسيقى في اسبانيا في عصر البنيز

لم تر قصة حياة البنيز والأطوار التي مر بها ، الا تمهيدا لفهم أعماله عبر التطورات الفنية التي انفعل بها ، وذلك للكشف عما تكنه حياته وأعماله من ظواهر تكمل بعضها بعضا . وقد يدعونا ذلك أن نسلم بأن الموسيقى تعبير فني قد ينبت في فترة معينة من التاريخ الحضاري ، ويجعل من الفنان ثمرة لعوامل مختلفة اختص بها عصره .

كما رأينا أن البنيز بدأ بحكم صباه الفني ، وصغر سنه اندفع في ركاب الموسيقيين العالميين في ذلك الوقت من أمثال ليست وشوبيرت وشوبان وفيبر وغيرهم من توابع المدرسة الالمانية ، النمساوية على الأخص ، مقلدا أساليبهم الرومانتيكية بكل ألوانها ، في قطع خفيفة صغيرة ترضي حماسه وتجلب له النجاح السريع . فساهمت فعلا في اظهار مواهبه النادرة وحققت طموحه الفني ، غير أنها كانت بعيدة كل البعد عن ذاتيته ، ولم تمض تلك الفترة القصيرة حينا ، بل كانت له بمثابة فترة اجتياز وتمرين يسرت له التعرف على ذاتيته ، وتبلورت خلالها حقيقة جعلته يدرك أن قدمه لن ترسخ في طريق ليس طريقه ، وعمه شعور داخلي قوي ينادي بأنه اسباني الأصل واسباني الطبع ، فكانت انطلاقه واعية ، ثابتة ، معززة بكل ما اكتسب من نضج ، وبايمانه أن الفن تعبير قومي وقد ساهمت مقابلته للموسيقي الكبير ليست في هذه اليقظة التي من شأنها تفتح له آفاقا جديدة وسوف لتأصيل نزعة الارتجال التي تتميز بها موسيقاه . وهكذا كان ، حيث تعبيراته في مختلف كتاباته العديدة ، وفي جميع مراحل حياته الفنية على أن الهامه ينبع من تربة بلاده دون غيرها ، وانه يغمس قلمه في دمه ليعبر عنه .

كان البنيز يتجول بروحه وذكرياته في كل انحاء وطنه معبرا عن كل بقعة فيه بخواصها الطبيعية والانسانية ، من المظاهر الدينية الشعبية ، الى فنونها المحلية ، فقيل ان هذا فن جغرافي تصوري ، وانه يخلو من الشاعرية . نعم ، ذلك اذا كان التعبير وصفيا بالمعنى المعروف . ان اسبانيا بأكملها ممثلة في موسيقاه تنبض بكل ما فيها من حياة متأججة ، وألوان باهرة . ولكن البنيز ، نظرا لقسوة طبيعته القلقة المتحررة ، لم يقو على الرضوخ لقيد معين تحدده المظاهر المرئية ، ولذلك فهو لا يحسن التعبير التفصيلي . وان الحاسة الشعرية هبة ربانية ، تتلمس البحث من عالم الخيال الى هيئة تعبيرية تجيز لها الخلود . ولذا قد تحمل اعماله الدلالة على أنها وليدة انفعال

عاطفي ، هب عليه في لحظات حنين شديد لبقعة ما من بلاده ، او نغم همس به شوقه لها ، أو رنة ايقاع معين الهبت مشاعره ، فنطق بما توحيه إليه من شتى التعبيرات الحارة الخالصة . وهكذا قد يرجع الانفعال الفني الى أصل معين ينبع من روح الفنان وتخيله . أيمكن اذا والحالة هذه ان ينسب الى موسيقى البنيز انها تصويرية ، وكيف يتيح له أن يوفق بين هدف التصوير المرئي الملموس وغريزته العاطفية الحماسية المضطرمة دائما ؟ ولم يكن البنيز يجهل طوال السنين التي قضاها في الخارج ، الاحداث السياسية الخطيرة التي تقلق مواطنيه ، ولا الفتن التي تفرق بينهم ، ولا ما كاد يسود البلاد بين آن وآخر من الاضطرابات الداخلية التي أثرت كل الاثر على التقدم الحضاري عموما . وقد قال يوما في مواجهة صحفية في باريس « أنه ليس للفنان ان يتحيز للمنازعات السياسية ، ان ذلك لا يجدي ولكنه لا يعني مطلقا فقدان شعوره الوطني ، فعلى الفنان الحر أن يشرف بلاده اينما كان ويكل ما اوتي من مقدرة ونبوغ » وكانت هذه هي عقيدته . وتشهد اعماله بأجمعها انه مؤمن بها أمين عليها ، ثم أنه لم يكن يهتم بالمذاهب الفنية ولا بمختلف الاتجاهات الاكاديمية ، ولا حتى بهذا العلم الحديث الذي كان يشغل بال علماء الموسيقى حينذاك ، ويحثهم على البحث في خصائص الشعوب وأصول السلالات البشرية ، حتى ملأت الابحاث صفحات المجلات المختصة في مختلف الفنون وكان في ذوق العصر التباهي بمعرفتها والتصديق عليها .

وهذا يعني ان البنيز شاعر منشد « رابسود Rapsode » ومعجزة هذا الفن ، النابع من الجذور الاسبانية الاصلية ، ان مؤلفه لم يفترق ابدا من النغم الشعبي الاصيل ، ولم يكن يستميله ما كان يسري في الاوساط العلمية الفلكلورية المنتشرة من أوربا الشرقية الى روسيا في ذلك الوقت ، وتأثير هذا التيار على المؤلفين الناشئين . ثم تحمس البعض منهم لجمع النغم الشعبي واستعماله في مؤلفاتهم الاوركسترالية . ويتجسم ذلك في رغبتهم ، واحتياجاتهم لتجديد إلهامهم ، وتطوير تعبيراتهم الموسيقية حتى ان لحق هذا بالمؤلفين الاوربيين ، ومنهم من امتدت ايديهم الى اسبانيا البلد التي تعتبر من أغنى بلاد العالم من حيث غزارة النظم وتعدد الايقاع الشعبي . أنه ذخيرة لا تفنى ، وكنز يعتز به اصحابه . وقد تجلت هذه الظاهرة في الكثير من اعمالهم ذات الطابع الاسباني الشرقي ، والتي اكتسبت شهرة عالمية .

كذلك كان البنيز أبعد عن الخضوع لأي التزام كان ، وعقيدته أن الالتزام قيد عقيم وعبء ثقيل قد يعوق ويضعف المواهب الذاتية ، ولم يكن تمردا منه على القواعد الكلاسيكية القائمة وتلك باطاراتها الصارمة ، ولا تحيزا لمن نادوا بالتخلي عنها ، ولم يضل الطريق طريقه الذاتي . ويراوده اغراء الارتجال . ولكن لم يعد يطرأ له ان يتقمص شخصية عازف بوهيمي ، يستخلص نجاحاً براقاً وقتياً من التشبه بالغير . ولقد كان تأثير (ليست) المجري عليه قاطعا ، لانه أصاب منه ما كان خاطفا عليه ، كامنا في عميق روحه فاثار سبيله .

هذه العوامل الدالة على نزعة تحررية شاعرية ، بررت ما ارتفع حوله من أصوات تنادي برومانتيكية البنيز ، استنادا لبعض المؤثرات السيكولوجية التي تتجانس مع ما اختص به الاسلوب الرومانتيكي ، وفي طليعة هذه المؤثرات عدم تسلط العقل الواعي على الوحي ، وكأنه وقد قدر عليه ان يستجيب الى نداء شبيه بالنبوءة . ما جعل جرانادوس Granados يكتب فنه في خاتمة صفحاته « مشاهد رومانتيكية » : ان البنيز يؤلف موسيقاه في حالة انفعال واندفاع رومنتيكي » .

ان ظاهرة التحرر من القيد هذه لم تكن عن انحراف غير مقدر للعواقب ، ولا رغبة في الانفراد باتجاه مغاير للنظم السائدة حينذاك ، فقد رأينا البنيز بعد شوط تجاربه الاولى في التقليد والركض وراء سراب المجد الزائف ، وقد ركن الى التحصيل العلمي متلمذا على يد اساتذة ثم مدرسا ، وقد تتلمذ عليه عدد من الموسيقيين الفرنسيين والاجانب المرموقين ، مقتنعين

بكفاءته ، متأثرين به ، فبرهن بذلك على ان روح الرسود الطليق ذات الدم الحار ، لا تتعارض والواقعية ، فكان واقعيا في تصرفاته ، خالي البال مما كان يملأ الجو الفني من تيارات رومانتيكية واقعية كانت أو انطباعية . ولكن من البديهي أنه قد جنى الكثير من ألوان التجارب التي مر بها او مرت به ، ومن اتصاله بالعالم والعلماء ، بروح واعية يقظة ، تشهد أعماله في هذه الآونة وعلى مدى ما وصل اليه من خبرة فنية ونضوج . ولم يعد يستعصي عليه شيء من مهنة التأليف ما شاء ان يغترف منها .

وقد رأينا ايضا ان حياته في الغربة لم تكن لتحرمه من الاتصال الروحي بأرض مولده . فمنذ ان برح بلاده قلبه وحده كان هاديه ، فلم يشعر أبدا بضياع وسقم المتأصل المحروم ، وعقيدته ان اسبانيا حية خالدة ، ما دامت ترقص وتغني . فكان لها رسولا وفيا ، مدينا لها بما اوتي من نعم العبقرية . وهو يعي تماما ان هذه عاطفة لا تتحكم فيها خرافة النظريات المدرسية . وكان واقعيا ايضا ، في انه يستمد إلهامه أولا من ذات الواقع ، ومن ذات الحياة قبل أن يلحق به في عالمه الخاص .

كانت الجمعيات الفلكلورية الرومانية والمجرية المعاصرة ، ما زالت تتمسك باتباع تقاليد المدرسة الرومنتيكية الالمانية في الاتجاه نحو تنقية الفلكلور مما يعتريه شوائب ثقيلة مبتذلة ، مبتعدين عن خصائصه الطبيعية .

وكان البنيز يعكس ذلك صريحا في تعبيراته ذات اللون المحلي . لا يتجنب ، ولا ينبذ التفاصيل التي تخدش الأذن ، فلا يخشى ولا يتحاشى مظاهر رعاع القوم وتعبيرات السوقة ، مستخلصا الذاتية الاسبانية بما فيها من تباين انساني . ولم يخطر بباله ان يستشير السجلات الرسمية ، وعمد الى استنطاق الامة الاسبانية ، راجعا الى جوهر تاريخها الدائم ابدا ، من اساطير خالدة الى روح الفروسية ، الى شعائر روحانية ، مزيج فريد ما زالت تحتفظ به حيا ينبض . وهذه رسالته التي التزم بها الى آخر ايامه ، والتي دفعته الى ان يراجع نفسه ، باحثا عن المثل الاعلى لتحقيق امنيته . ففتح عينيه على ما ينبغي ، وكان ضميره يوحي اليه ، ان الاندلس جنة الله في ارضه ، على حد قول مثل أسباني قديم ، وكان واقعيا ايضا في ان موسيقاه مبنية على النغم والايقاع ، بمعنى الغناء والرقص . فكتب عن اسبانيا باللغة الاسبانية . وحقق هكذا التعبير عن خالص شخصيتها . وننقل عن صديقه (Chabrier) الفرنسي تلك الحكمة البليغة « اذا كنت اذعنت لاغراء الغرب لكان فيه ضياعك » وذلك يعني ان الاستسلام الكلي للتيارات الخارجية ربما ادى الى انحلال الشخصية ، وسبب التهاون في ابادة ثروة اصلية جمعتها اجيال الاسلاف عبر القرون .

اذا لم يخدع البنيز نفسه عندما قال « اني عربي » ولم يكن يقصد استماله الغير بما في تلك الصفة من طرافة أو مخالفة للمألوف ، فإن طبيعته بكل ظواهرها تنطق بأنه من الشرق ، فلم تضل عبقريته السبيل ، فقد تحمل تآليفه بأجمعها الدلالة على أنه عربي السجية ، عميق الايمان بها ، فلم يجد في نفسه ما يحمله على المداورة والالتواء . فأرضى الهامه الغريزي ولم يكن يملك الا ان يرضيه . وهذه النقطة بالذات أثارت جدلا بين مؤرخي البنيز . فمنهم من عمل في تحزب مغرض على مقاومة ، بل وهدم الواقع التاريخي ، ماسحا ما قدمه علماء التاريخ من براهين ما زالت ملموسة ، تشهد بأثر الحضارة العربية في الجزيرة الايبرية . ثم منهم من اتخذ موقف المحايد النزيه ، ولا يلبث ان يخونه تعصبه الخفي في دفاع مفتعل عن جانب على حساب الجانب الآخر في تحفظ مدروس ، متغافلا ، متجاهلا جل الامور . وعلى نقيض هؤلاء نرى العالم المنصف حقا ، الذي يأبى تحريف الواقع التاريخي لغرض في نفسه فيلتزم بصحة الحدث التاريخي وتطوراته ونتائجه وهؤلاء كثيرون أيضا . فمنهم العالم الموسيقولوجي البحت ، الذي يصوب بحثه نحو النص الموسيقي المكتوب مستخلصا من العناصر الأساسية التي يتخذها اداة لتحليل موسيقي تفصيلي ، بني على أسس علمية لنتيجة قاطعة ، وهي ان هذه موسيقى آتية من الشرق البعيد .

ثم يأتي من القصر على الاستشهاد بابحاث العلامة الاسباني الاصل (R. Mitjana) عن الموسيقى الاسبانية وتأثيرها بالمقامات الشرقية ، مؤمنا بحق انها أهم وعمق ما كتب في هذا الموضوع . فالطابع الشرقي في موسيقى البنز مسلم به . ومع انه كتلوني المولد الا انه ابن الاندلس الروحي ، بما يثيره فيه من انطباعات فنية حيوية حارة . كان يسحره ويرهف حسه رقص وغناء الغجر ، الذين كانوا عبر الاجيال ، وفي وقت البنز ، وما زالوا ، امناء على تقاليد الفلامنكو الاصلية برغم التطورات التي مرت بها وتلونت بها ، على مدد السنين وتعاقب الحضارات ، وينتشر هؤلاء الغجر الرحالة في كل انحاء البلاد ، فيجدوا في الجنوب المناخ والبيئة التي تلائم مزاجهم الشرقي فيستوطن اكثرهم في الاندلس .

ولم يكشف المؤرخون عن الغموض الذي اكتنف تاريخهم ، فيقال أنه في القرن الخامس عشر الميلادي ، كان هؤلاء الغجر يزحفون جماعات متعددة من أعماق الاقطار الاسيوية والعربية . في اتجاه شبه الجزيرة الايبرية ، يخترقون جبال البرانس الشاهقة ، وتغلغلوا في أراضيها ، ناقلين روحا معبئة بعميق ما تطبعوا به من تصرفات وتقاليد موروثة من أبعد الاسلاف ، وشعارهم التحرر من الشكليات والقيود التي لا تتفق وحياة الترحال ، وكان لهم في طبيعتهم الفطرية وبيئتهم البدائية ، مناعة تحميهم من التأثر السريع بالتيارات الحضارية . ويتجلى ذلك فيما يمارسون من نشاطات مختلفة ، ومن مظاهر حياتهم ، وأهمها الغناء والرقص الخاص بهم ذو اللون الغجري الجيتاني . وقد ينطبق عليهم هذا الوصف : « ان هؤلاء الغجر الجيتان ، لم يتغيروا ابدا فظلوا كما هم من نسل الشيطان ، ولم تفلح فيهم محاولات الأباء المبشرين المتواصلة ، لتهذيبهم وتمدينهم » ولا مظاهر الرقي الرفيع التي كانت تتمتع بها الحياة المدنية في ذلك الحين . فأقبلوا على الاندلس وهي في أوج مجدها الحضاري ، وكان يعم اسبانيا ازدهار للفنون والعلوم طيلة الثمانية قرون من الحكم الاسلامي . وما زالت قرطبة و وغرناطة واشبيلية وقاديس تحمل كنوزا لم يمحها تصلت التعصب الديني

والاضطهاد العنصري على مر الاجيال . وكان للغناء والرقص نصيب عظيم من اهتمام الحكام وأصحاب القصور الفخمة . حتى أنهم اجتذبوا اليهم مشاهير الموسيقيين نساءا ورجالا من مختلف القارات الشرقية آسيوية كانت أو افريقية .

وأهم من نزح إليها ، وقد سبقته شهرته التي كانت عمت الشرق باجمعه ، زرياب ، وكان قدومه الى قرطبة حدثا تاريخيا ذا أهمية بالغة في عالم الموسيقى والحياة الاندلسية على الاطلاق .

ومن الصعب والحالة هذه ان يفرق بين هذه العناصر المتغايرة من مصدرها ، المستجلبة من الماضي السحيق ، ومن أقطار مختلفة الحضارات ، مختلفة اللهجات فتمتزج خصائصها وتتوحد ، منقادة ملعنة للروح العربية التي هيمنت على الحياة الفكرية عامة ، فينشا الفلامنكو (Flamenco) ويسطر في الاندلس ، ولم يلبث ان يجتاح البلاد الاسبانية من شرقها لغربها ، ولم تصده عنها المناطق الشمالية التي لم تكن قد تحررت بعد من سيطرة الصليبيين ، فقهرها النغم والايقاع والفلامنكو ، وأن أفلتت وقتها من الغزو العربي ، فلم تفلت من غزوه .

●●●

وتعتبر ابحاث العلامة الاسباني (Mitjana) التي نشرت في الربع الاول من هذا القرن فردية أو مجموعات علمية ، المصدر الرئيسي لكل الدراسات ظهرت بعد ذلك ، وفي مختلف اللغات في أثر الحضارة العربية على الموسيقى الاسبانية ، وقد عالج الكاتب الموضوع من جميع الوجهات التاريخية والبشرية ، مدعمة بتحليل موسيقولوجي دقيق ، وتقدم بمحصوله الوفير العميق ليركز على اثبات ان الموسيقى الشعبية الاسبانية كما نعرفها اليوم ، هي « الوريثة الشرعية » لحضارة العرب ، تلك الحضارة التي سادت انذاك على البلاد حتى أن احد اساقفة اشبيلية استخدم اللغة العربية في الكتابة والوعظ الكنائسي . ثم آثر ان يترجم الكتاب المقدس ، والتوراه الى اللغة العربية ايضا ـ لغة القرآن .

وعندما سئل عن ذلك الحدث الفريد الغريب قال حرفيا : « اني أجد في اللغة العربية اسلوبا يليقا أميل إليه ، ثم انها منتشرة اليوم بقوة ومستعملة من كل مخلوقات الله في هذا البلد ، مسلمين كانوا او مسيحيين في حين ان اللاتينية تتوارى يوما بعد يوم حتى صارت مجهولة » .

ومن البديهي ان الموسيقى العربية أيضا قد استجابت بدورها للتراث المحلي الاسباني ، واستوحت منه الكثير فكان التآلف متبادلا ثم كما قلنا ، يلتقي ذلك كله ، وهو في ذروة ازدهاره ، بروح جديدة غربية ، يحملها إليه الغجر الجيتان ، وسرعان ما تتفاعل بها وتتطبع بألوانها الفريدة وقد انصهرت العناصر ووحّدت ، وذلك واضح ويقره العلماء ، لكنهم لا يصلون الى تحديد النسب من كل عنصر منها .

وتؤكد الدلائل ان الاجيال الاندلسية اللاحقة لم تلتزم بالنظم الدراسية المنهجية التي ابتدعها زرياب وتلاميذه ، إلا أنهم تشبعوا بروحها ، واستوعبوا تقاليدها ، ونموا بها حسب ما يتفق واتجاهاتهم الخاصة . وقد تكونت خلفا لها في المراسم الاندلسية جماعات مستقلة من المغنين المحترفين ، يمارسون جلسات تدريبية يغلب عليها الطابع الفطري المطلق ، الذي يزعم التحرر من الالتزام المدرسي ، وكأنه يجد فيه تنفيسا عن مشاعره التي لا تكبح ، ولا هو راغب في كبحها فيستسلم راضيا للانفعالات الذاتية والتي جاء بها من الماضي . ولكنه لا يعي ان هذا الميل الفطري الغريزي ، قد قدر له ان يكون حاملا لوديعة ثمينة عهد إليه بشرف نقلها اينما يحل ترحاله ، وقد يستودعها هكذا بريئة ، نقية الى الشعوب الأخرى ، بعد ان يكون قد زودها بحصيلة بعيدة الاثر وانعشها بروحه الحية المتأججة . وأخيرا .. هذه هي الموسيقى التي حلت بالاندلس واستقرت بها بعد ان صقلت ووحدت وصورت فريدة في نوعها ، والتي سيرتفع بها بدريل ومعاصروه ومن يليهم من مؤلفي اسبانيا الى المستوى العالمي .

فنرى الآن ان الاغنية الاندلسية تتصف بلون محلي يتفرد بها عن فولكلور باقي الاقاليم الاسبانية ، سواء كان بيئاتها الموسيقى ، أو بأسلوب التأدية الفنية التي تتحكم فيها العناصر المؤدية المؤلفة من لاعب الجيتار ، والراقص ، والمغني . وهذا الاسلوب حر طليق في مظهره . يأذن للفنان بالتعرف على هواه حسب ملكه الساعة ولكنه يتسم بعرف في التأدية الفردية يلتزم به المغني .

●●●

رابعا : موسيقى البنيز : ١٨٨٠ : ١٨٩٠

صدق من قال ان الرجل يحترق من اسلوبه ، وأسلوب البنيز يتميز بعدة خواص ، أن اعماله البيانستيكية تحمل في مضمونها الدلالة على طبع - كما عرفناه - متفاوت النزعات ، متوحد الشخصية ، وقد رأيناه في مستهل شبابه هائما لا يستقر به مقام ، تدفعه قوة خفية يعصف بها الرسالة اللهو ، ورأيناه رابسوديا شاعرا يرتجل النغم مستخدما الآلة الوحيدة التي تجمع صفات الجيتار الاسباني مبع قوة وسخاء في التعبير ، تتطلبها مشاعره وحسه المرهف الخلاق . فلم يكن اذا يعرف ، ولم يتوارث خلفا عن سلف الشعائر والأقاويل التي لم تدون ، والتي كانت لسان حال الشاعر الجوال (-Tro uvere) كما وصفه بعضهم بغير حق ، ان البنيز كان تعبير الحرية المطلقة . وذلك لا يعني أنه كان يميل للفوضى ، رغم جرأة التعبير وصراحة اللسان . فيبتعد عن شبح القيد ، خانق الحريات . وكتب ما شاء له ان يكتب ويقول لاصدقائه انصار النظرية الكلاسيكية المتيبدة والتعبيرات المنمقة المحكمة : « أما أنا فموسيقاي طبيعية أخاطب بها من كان مثلي من مخلوقات الله » . وعديدون هم الذين استجابوا لمناجاته ، فكان اتصالا روحيا لم يضعفه مر السنين . كما وجد ايضا من لم يغفر له تغاضيه عن فقه الكتابة الموسيقية . وهكذا كانت أعماله البيانستيكية ، وحتى مسرحياته الغنائية ، حاملة بصمة عبقريته الفذة ، وقد ذابت فيها خلاصة الانفعالات التي مر بها من انسانية وفنية ، وسواء كانوا

مناهضين او مناصرين ، فإنهم اجمعوا على أنه لا يقل عن شومان الجرماني ، وشوبان البولوني وديبوسي الفرنسي ، وليست المجري وكورسالوف الروسي ، هؤلاء الذين غمسوا قلمهم في دمهم ليعبروا عن مشاعرهم الاصلية .

كانت الاندلس الموطن الاول لالهام البنيز . فنهضت موسيقاه بالروح الجيتانية الفلامنكية التي تسري في عروقه وكأنه من مواليدها ، ووريثا لطباع الاسلاف ومزاجهم ، وكأنه قد عهد اليه برسالة مكلف بتبليغها . وقالوا عنه أنه لم تغريه باقي الاقاليم الاسبانية اللهم الا مقطوعات معدودة خص بها ارغون واثنتان منها خص بها كتالونيا . ولم يروا عن قرب ان مجموع تآليف البنيز ، وخصوصا البيانستيكية كان يروق لها ان يمهرها بأسماء ترمز الى البلدان مثل غرناطة ، واشبيلة والاقاليم مثل كتالونيا ، وقشتالة ثم الى بعض النواحي ، وحتى ان الوانا من النغم والرتم تستهد تقاليد بعض المناطق . وهذه لا تعدو أن تكون امثلة مقتصرة عن الاستعداد البانورامي الموسيقي الذي شمل الارض الاسبانية بأملها تقريبا .

وكانت هذه طريقته المألوفة ، ربما بدافع الحنين الذي كان يجيش به صدره لبعده عن أرض وطنه الحبيب . وذلك يعني أنه ليس له في البحث العلمي الاتنولوجي ، ولا هو تائق الى التعمق الفلسفي ، ولا ينشد الفصاحة ولا يرغب في الاقناع . فلا أمنية لموسيقاه الا ان تروي الانسان بأحلى الامنيات ، والفضلول والمرح البريء السليم . فيقتفي تلقائيا الأسس الشرقية المعروفة حينذاك في الاقاليم الجنوبية الاندلسية . ولنترك للقارىء البحاثة حرية الاتجاه الى كتاب العالم الميثولوجي (Mitjana) الذي حللها بإسهاب ، ثم البيان الايجابي الذي قدمه De Falla خليفة البنيز في كراسته عن الـ (Canto Jondo) ويعني النغم الاندلسي القديم العميق . اذ اننا ما زلنا لا نتحكم على الفاظ عربية تؤدي بأمانة المعاني الايطالية التقليدية المعتمدة من جميع البلاد الغربية ، ولهذا نكتفي مرغمين ، بأهم نقاط التكنيك ، التي تستثير بها ، لدرس مقتضب للاسلوب الالبنيزي ، وهي تتلخص في :

- التجانس الهرموني كوسيلة لتحويل المقامات .
- كثرة تناوب المقامين الماجور والمينور .
- شطحات زخرفية من ثلاثية مزودة .
- اتخاذ المسافة السداسية كحد دائري للحن .
- حركة زخرفية ، مجرد انحناءة صوتية ينجم عنها تحول عابر في المقام ، وغالبا ما يكون على القناحين العالي والمنخفض .
- يدفعه ميله الفطري الى ان يستقي من المقامات الشرقية الطراز الذي يطابق التصرف البيانستيكي .
- تلاحظ كثرة الاصطلاحات الزخرفية : التفنن في النغم الخاطف ، الاتحادات العابرة وهي من خاصيات التلحين الشرقي الذي اشتهر به .

وجلي هنا أنه وان لم يأخذ بالكسور المقامية في كتاباته للبيانو ، بوضعه الدياتوني ، إلا ان هذا المنهج الذاتي الذي لا يخضع لأي نمط معترف به ، يبدو وكأنه صادر من شعور باطني ولا حول له ولا قوة في تلك الذاتية الاسبانية التي كانت منبعا لحريته . وقيل عنه ان هذا اللبس في التصرف المقامي ، وخاصيات الاسلوب الالبنيزي قد تشكل منه لهجة موسيقية غريبة على الأذن الغربية ، ولكن رأي أن شعبة من مؤلفي أوروبا الشرقية ، وجماعة الروس الخمسة ، كانوا في ذلك الوقت قد تحولوا عن المنهج الكلاسيكي ذي الاركان المحددة ، متجهين بمؤلفاتهم الى ربع وثلث المقام ، رغبة في التجديد ، وربما بإيعاز طبيعي من اصالة الارث الشرقي . فاذا ببعض الموسيقيين الفرنسيين يقتدون بهم ، وعلى رأسهم (Ravel/ Debussy[٢]) وكانت تلك نقطة من النقاط التي غلت المعركة التي أشرنا اليها سابقا . ومهما يكن من امر فقد تسربت الى الأذن الغربية ، ولم تكن ـ اذا ـ ابتكارات البنيز بعيدة كل البعد عن المفهوم المعاصر . ولكنه يتميز عنه بأسلوبه البراق ، المفني بروحه الشعرية ، وصوره الخيالية الأخاذة ، وألوانه المستلهمة من نمالة الدم الاسباني . وتشهد أواخر انتاجه أنه وصل به الى الكمال .

وهذا لا يعني ان اوائل كتاباته لم تخل من قطع قيمة . وقد اكثروا لـه اللوم لانه لم يراعي فيها أصول ودقة الصياغة الموسيقية الحقة . ولكن الناقد المنصف لا يفوته ان يلمس في انتاج شبابه نغما بنبرات طازجة بسيطة في تكوينها ، ولكنها في تعبيراتها ، ناقلة لنا رقة مشاعره وقوة لمعه بها .

وتحمل صفحات شبابه هـذه كنوزا من الموحيات الميلودية والرقيقة ، ذات جرأة وجمال تتولد منها استتيك (Esthetique) موسيقية خاصة به .

ميلودي وريتم يتقاسمان تكوين الانشاء الالبنيزي . وتساهم الميلودي بحصة وفيرة في تصميم المضمون الموسيقي ، وتتفرد بتصرف يبعدها كل البعد عن ذاك البناء المحكم الذي التزم به توابع مؤلفي هذا العهد الـ (Lied) الالماني ، والذي هو نموذج مصغر لصيغة الصوناتة ، ولم تختلف عنها الـ (Romanee) الفرنسية الرومنتيكية والـ Canzonetta الايطالية ، والتي أثرت المثالاة في الحساس العاطفي على القيمة الفنية .

أما البنيز في أسلوبه الميلودي فيتميز بالصفات الفنية التي لحضناها ، والتي لا تنتمي الى تيار خارجي ولا تخضع لمقارنة . ان منبعها على أصلي . فالألحان ، على غزارة انواعها ، تجمع بينها قرابة عرقية روحية ، وهنا مبحث الطاقة التي تتجلى في الفلكلور المتدفق في اسبانيا .

أما الرتم ، فيفوز بنصيب الاسد ، لأنـه لا يعني بالارتكاز على صيغات ايقاعية ذات قاعدة محدودة مألوفة ، ولكنه يتصف ويتشكل بألوان مختلطة متشابكة ، لا يدركها التحليل الدقيق لانه يحمل خاصيات مزاج معين ، يتجاوز به الحدود المنطقية للكتابة الغربية ، متأصلا هو الآخر في جذور التربة الأيبرية ، التي تبعث فيه حية يتعذر إدراكها على الذين قد يروا فيه سلعة رخيصة ، تجيز لهم الانتاج السريع فتتلقفه موسيقى الجاز ، ويعهد به الى آلات الفرح في الاوركسترا ، فينقلب الى رنين رتيب ممل ، اذا طال أمده . وهذا الذي قد يبدو عاديا او مبتذلا تحت الاقدام الخفيفة قد يحمل عنه البنيز نبضات الحياة بكل معانيها . بتصرف مباشر والحي ملموس ، لا مجال له في عالم التردد والغموض .

●●●

خامسا : موسيقى البنيز المسرحية

يذهب بعض مؤرخي البنيز ، من الذين تناولوا مؤلفات عامة بالبحث ، على أن موسيقاه المسرحية ليست أهلا للافراد ببحث مستقل ، ولا حتى بفصل يخصص لها . ومن أهم هؤلاء الكتاب المؤرخ الموسيقي الكبير (H. Collet) ومع ذلك خصه بثلاثين صفحة من كتابه (Albenizet Granados) تناول فيها تلخيص وتحليل النص المسرحي والموسيقي بايجاز ، انما بالقدر الكافي الذي يضعها في مستوى طيب بين الانتاج المسرحي الموسيقي لذلك العهد . وبنفس التحفظ خصص له (G. Laplane)[2] صفحات قليلة ، نعم ، انما مقتنعة تماما بأنه لم يكن أقل قدرا من معظم معاصريه شأنا في هذا الميدان .

ولم تكن هذه النزعة وليدة ظروف خاصة صادفت البنيز الناء اقامته في لندن كما قيل كثيرا ، فقد اجتذبه المسرح وهو دون العشرين ، وكان للمسرح في ذلك الوقت اتجاهان متناقضان ومتباينان اصلا: الزرزويلا (ZARZUELA)[3] الاسبانية ذات الجذور البعيدة ، والاوبرا الايطالية التي غزت البلد واستمالت المستمع الاسباني . وهدته غريزته الى ان يستمد مواضيعه من صميم المأثورات الشعبية التي يتحاكى بها الشعب في الليالي المقمرة والتي كانت لم تدون بعد .

---

(١) Op. Cit

(٢) Op. cit

(٣) الزرزويلا (Zarzuela) تنحدر من الـ(Tonadilla) التي ... ، ثم ... الزرزويلا ... (Teatro de la Zarzue La)

فكانت اولى محاولاته ثلاث مسرحيات من « الزرزويلة » هذه ، والتي هي شبيهة بالنمط المعروف في الغرب بالفودفيل او الاوبرا بوف / VAUDEVILLE) (OPERA BOUFFE الكوميدية الخفيفة التي تعتمد اساسا على الابتسامة الساخرة والنكتة اللاذعة ، وكل انواع النقد التهكمي ولا تتحاشى اللهجة الحادة كسياط توجهها (ضد رذائل الانسان وآفات المجتمع . ولا قانون لها ولا عرف ، الا المرح والحيوية بدون قيد ولا شرط . ويعرف عن هذه الزرزويلات الثلاث ، انها قوبلت بشيء من النجاح على مسارح برشلونة ومدريد ، ومع ذلك لم يدم عرضها طويلا . وقد فقدت مثل الكثير من اوائل انتاج البنيز . ولكنه ما لبث ان اقبل على مقامرة من نوع جديد . ففي سنة ١٨٨٢ (في سن الثانية والعشرين) كون فرقة « للزرزويلة » من عشرة ممثلين ، قاموا بجولة عبر مدن الاندلس حتى المشرق العربي ، ولم يفصح عن هذه البلاد ولا عن مدى توغلهم فيها ولكن الرحلة اسفرت عن فشل مادي ذريع لعدم خبرة البنيز بمشاكل الادارة والمال . وعلى كل حال ليست « الزرزويلة » هي التي استطاعت ان تعبر اولا حدود اسبانيا الى العالم الخارجي ، فقد يرجع ذلك الى اعماله المسرحية الحقة ومنها من يستحق الاهتمام . فمن الانصاف اذا ان نخصص لها فصلا . باختيار عمل يوضح خلاصة صفاته كمؤلف موسيقي للمسرح .

تردد البنيز على انجلترا عدة مرات . الأولى في شتاء ١٨٧٥ ـ ١٨٧٦ وقد تعدى الخامسة عشرة بايام . وهو كما عرفناه في صباه المبكر قلق ، تسيطر عليه روح المغامرة ورغبة ملحة في الشرود والتيهان وهكذا وجد نفسه يوما متنقلا بين الاقاليم الانجليزية لينال فيها الكثير من النجاح واليسر . ولم يعد الى لندن الا عام ١٨٨٩ حيث جدد اتصاله بالعالم الموسيقي الذي كرمه ايما تكريم .

ونراه في الاربعة عشر عاما التي تفصل بين الزيارتين ، وقد ارتوى بشتى تجارب الحياة . غير انه لم يكف عن الاندفاع عبر القارات والمحيطات هائما على وجهه ، ويجرفه تيار خفي لا يعرف هو نفسه مداه . فيترك عائلته بعد نزاع مرير ، وكان قد تزوج ورزق باولاد ، واراد بمغامرة جديدة ان يحيي في بلاده تقاليد ثابتة لمسرح غنائي ، فهوجم وكانه اجرم في حق قومه . وانهكت المعركة اعصابه ودراهمه . فانزلق في مجازفة في سوق الاسهم اصابته بنكسة مالية حطمته ، فلاذ بعالمه الفني يعتصم به ، ينشد فيه الحماية والامان ، واثمرت هذه الايام عن نشاط اكثر نضوجا ووعيا[4] غير انه ـ وقد اثقلته اعباء الحياة ـ فرجع الى لندن ملبيا دعوة عابرة ، وهذه كانت ثاني زيارة له لانجلترا .

والقصد من هذه الاستعادة الخاطفة لبعض التجارب والاضطرابات التي مرت بالبنيز ، هو ان تبرر استجابته للظروف التي احاطت به منذ وصوله لندن ، وكان يستشف منها امنيات بدأت تلوح له بآفاق فنية جديدة ، وامن واستقرار مادي لعائلته ، وقد بدأ يتوق الى حياة الهدوء والطمأنينة وسبحان من هداه الى هذا الارتداد الحكيم ، الذي يكشف عن عميق ادراكه لقسوة الالتزامات التي ترهق كاهله ، ولم ترحم نفسية الفنان وقد غلبته الاحداث وانتصرت على طبيعة المغامر الفذ الذي يقتحم الاهوال مخاطرا بنفسه وماله .

وهكذا وصل البنيز لندن سنة ١٨٩٠ في ثالث زيارة له ، مدعوا هذه المرة من ادارة المسرح : PRINCE) (OF WALES THEATER لاحياء عدة حفلات موسيقية . ولم يكن يدري ما اعده القدر له ، ورتبت له جولات في كبرى مدن البلاد ، حيث سبق ان توطدت شهرته . وكان جمهور لندن يحفظ له بذكريات رائعة ، فما علم بوجوده حتى تزاحم على المسرح مشتاقا ملحا ، وامام هذا الحشد الفريد ، لم يسع ادارة المسرح الا ان تقرر فورا مد الحفلات ، وحققت بذلك دخلا ضخما ظهر انها كانت في حاجة شديدة اليه . فاذا

(٤) وهنا جمع جزءا من اعماله واهداها : « الى صاحب الجلالة الملكة الرومانيا فاكتسب لقب « موسيقى الملكة » واستكفى باللقب دون المال .

يتكشف لالبنيز الوضع المالي المتراجع لهذا المسرح ذو الماضي المجيد . وانهيار ميزانيته ، وكيف انه مثقل بديون يعجز والحالة هذه عن الوفاء بها ، مهددا بالافلاس الذريع ، بل في حالة افلاس فعلي . تهال هذا الامر الخطير البنيز الانسان المتفائل دائما ، الذي طبع على الكرم ، والطبع غالب . ومن ثم اخذه على كفالته ، واندفع مخلصا متبرعا بنشاطه ووقته لاحياء ماضي هذه المؤسسة الفنية العتيدة . فلم يضن عليها بخلاصة تجاربه وارشاداته السديدة ، باذلا قصارى جهده ، حتى رآها وقد استردت قواها وبعثت من الانقاض ، مستعيدة سالف ازدهارها . وكان حظا غير متوقع جاءها في اوانه بتدبير من العناية الالهية . اما البنيز فلم يتطلع لجزاء ما ، وكفاه شرف الكفاح بجانبها .

وكان لهذا صداه في المجتمع اللندني . وركزت الصحافة وأقلام النقد باهمية خاصة على هذا الحدث الذي انفعل به اهل الثقافة والفن . وينتبه له مديرو المسارح الاخرى . ويرى بعضهم ان يستغل حسن نية البنيز واقناعه بقبول مرتب شهري مغر مقابل تكفله الادارة الفنية لمسرحهم . ولم يتوقع احدهم ولم يفهم سر امتناع البنيز ، الذي لم يرض عن وضع يعطي مجالا لمنافسة ، وربما اخرت المسرح الذي ارتبط به روحيا . ووصل صدى هذه المجاملة الكريمة الى مسامع المالي الانجليزي المليونير (F. MONNEY COUTTS) والملقب « بممول ملوك اوروبا » والذي يعرف عنه شغفه وطموحه لغزو عالم الادب والفن بمؤلفاته المسرحية التي انجزها فعلا تحت اسم مستعار (MONTJOY) والتي لم تحقق حلمه بعد ، ولم يجد من يتولى اخراجها برغم الاغداق الوفير عليها . ودفعه فضوله للتعرف بالبنيز عن كثب . ومن اول وهلة يتحمس لشخصية البنيز ، ويعرب له عن اعجابه به . ولم يلبث ان تعلق به ، واستجاب البنيز لهذا الود عن حسن نية . فكان لهذا اللقاء الاثر البعيد على مستقبل الاحداث . . . ووقوع المكتوب .

لقد نجح هذا الرجل واسع الثروة ، واسع الدهاء ، في ان يفوز بعقد ، مع هذا الفنان سليم الطوية ، يخضعه به حتى ينتهي من وضع موسيقى لجميع مسرحياته ، والاشراف على اخراجها وفي اثناء ذلك ، يتعهد بالا يتكفل بغيرها . وذلك مقابل اجر شهري مغر للغاية . وبديهيا ان هذا كان عرضا وفيرا ، يلائم شدة طموح هذا الكاتب المغرور . ورغبته الملحة ، القلقة في ان يرى اخيرا اسمه يلمع سريعا بين اصحاب القلم من الفنانين والشعراء .

وكان هذا السطو المفاجيء على البنيز ، كما عرفناه ، يشهد بفرط مهارة (COUTTS) وخبرته في انجاز الاعمال في صالحه ، حتى ولو كان في ذلك مغبة على الطرف الأخر . لقد نفذ الطعم تحت ظاهرة سياسة الاتفاق الودي المتبادل ، ولم يتدارك البنيز خطورته الا بعد فوات الاوان .

اما كيف استسلم البنيز ولم يبد مقاومة ، ولم يتجنب القيد الجبار الذي فرض عليه فرضا ، فهنا ينقسم الرأي ، فمن قائل ان الفنان سار في اتجاه على نقيض ما عرف عن طبيعته الحرة الطليقة ، مضطرا لتغطية متطلبات الحياة ، وعبء مسؤولياته العائلية المزدوجة ، اهله وبيته وتصاعد مشاكله ، فخضع طوعا في سبيل ضمان مالي يكفل له راحة الفكر والاطمئنان . ومن قائل آخر ان تهاونه هذا ان دل على شيء فهو استجابة لشعور الود الصادق والاعزاز والتقدير الذي اغدقه عليه (COUTTS) . وكان بديهيا ان يتأثر بها هذا الذي عرف برقة الحس فتعاطف معه ، وكان شبه التزام لم يدر في ذهنه ان يتلافاه . فهذا الكرم الودود من شيم البنيز ، عرف صديقه المالي كيف يستغله ، واخذه على غرة ، وحصل منه على توقيع قيد يديه ، ووقع المحظور . ثم يكتب لزوجته ان تلحق به واولاده الثلاثة للاقامة في لندن بعض الوقت ، بما انه تورط في هذا الذي سماه « معاهدة مع الشيطان » عندما باع نفسه للمالي الثري . ويقارنها « بميثاق فاوست ومفيستوفليس (FAUST ET MEPHISTOPHELES) في العمل الخالد فاوست (FAUST) للفيلسوف الالماني جوته

(GOETHE) وهذه الكلمات المريرة التي تدل على ادراكه التام لصعوبة الطريق الذي خطط له ، لا تحمل اثرا لحقد ولا غم ، بل تعبر عن روح السخرية عن ما تمليه له نزواته من صعوبات ومشاكل ، ويحترف بهزيمته . وان عليه ان يفي بوعده ، وهكذا يكون .

ويقيم البنيز وعائلته في لندن طيلة ثلاث سنوات من خريف ١٨٩٠ حتى خريف ١٨٩٣ واذا اتصف هذا الامر الوجيز بالخصب والنضج ، ذلك لان البنيز كان بعيد الهمة ، لا يعزم على كبح اهوائه حتى وقد فرضت عليه مسئولية . رهن نفسه بها ، وقد تجرفه في طريق ابعد ما يكون عن ما تصبو إليه نفسه ، فتورطه ، ولكنه كان من الأصالة بحيث انه لم يجعلها تعوق نشاطه الفني . فنراه يتنقل كثيرا داخل انجلترا وخارجها في دعوات متكررة من البلاد الاوروبية ، يقدم فيها اعمال نوابغ المؤلفين الكلاسيكيين ، ثم يختمها دائما ببعض من مؤلفاته الحديثة ، وقد يمتد نشاطه لاسبانيا في اشهر الصيف ويهبها اخر ثمراته ، ويستقي منها الوحي المرء ولذا فلم ينقطع عن بلده ، ولم يكن حبيس البيئة الأنجلو سكسونية .

ومن ثم فقد ارتبط بعهد آخذا على نفسه ان يفي به ، فبدأ في سنة ١٨٩٠ بأسطورة تاريخية للكاتب الطموح (COUTTS) ، « ثلاثية الملك ارثور »(٥) وكانت اول حلقاتها (MERLIN) أوبرا من ثلاث فصول . ولم يقو البنيز على المضي فيها الى النهاية ، لما تحويه من ركام من الاحداث التاريخية المعقدة ، والمفاجآت الميلودرامية . ثم المعتقدات الوهمية الخاصة باسلوب الاساطير الانجلو سكسونية ، والتي يصعب على المعاني الموسيقية ان تلاحقها في تطوراتها المتكاثرة المتعارضة ، ولذا يكتفي البنيز بالفاتحة (MERLIN) ، التي قدمت في عدة عواصم بنجاح ملموس ، ونامت الثلاثية ، وعفى عليها الزمن .

وبموافقة (COUTTS) ، يبدأ البنيز اعماله المسرحية الحقة بنص روائي قد تأثر به ، لكاتب انجليزي (ARTHOR LAW) من الكتاب المرموقين في منتصف القرن التاسع عشر . والعنوان « الحجر السحري » (MAGIC OPAL) الذي اختاره الكاتب لقصته ، يدل على دراية في فهم نفسية القارىء الانجليزي وميوله . فعرف كيف يثير فضوله بتعبير مختصر يتنبأ بوقوع حوادث تحمل عنصر الاثارة بكل معانيها . فجعل منها البنيز كوميدية غنائية ، قريبة لاسلوب الاوبريت الخفيفة ، غير انها غريبة الاطوار ، تدعى الانتماء للون الشرقي بوضعها في بلاد اليونان الغابرة . ويكفيها هذا الايهام لكي تسبح بالاحداث في عوالم الوهم والخيال ، وتحكي عن السحر والشعوذة في عالم اللصوصية والخارجين على القانون .

والقصة تدور حول هدية زواج ، عبارة عن خاتم سحري من خصائصه ان يجعل من يلمسه يهيم بحب صاحبه ، وصاحبته هنا خطيبة شاب طيب السريرة ، غيرانه يعشقها ويريدها باصرار شاب آخر من بيئة قطاع الطرق !.. لص شرير يفعل اردأ السيئات ليحقق اغراضه . ومن هنا تدبر الدسائس وتختلط الامور . فيتعسر الموقف ويرتبك ، والوضع يلتزم استبعاد عناصر الاثارة ، فيزيف الخاتم ويختفي ثم يظهر في ظروف غامضة ، فيها تنكر ، وسجن ، وديس مهجور ، وخدع ، وحيل على الوانها(٦) ثم تختتم التمثيلية كما يستلزمه نوع الاوبريت ، واخيرا تحل الالتباسات وينتهي سير الاحداث بزواج مزدوج ، كل يعود لحبيبته .

وحل هذه النقاط المعقدة والمظاهر الشرقية المبتذلة ، كتب البنيز موسيقى من البدهي ان تتفوق على هذا التهريج المتنافر ، وارتفعت به الى المستوى الفني الذي فاز باستحسان المجتمع اللندني باجمعه . فكان نجاحا اسهم به في انقاذ هذا المسرح من تراكم ديونه .

(٥): Trilogie Du Roiarthur
Merlin, Lancelot, Ginevera
(٦) : Imbrolio تقليد عامي بالمسرح الكوميدي الايطالي .

وقد اعترف النقاد عامة بافضلية التعبير الموسيقي على السرد العامي للنص الروائي ، وامتدحوا مقدرة البنيز على التحفظ تجاه المتناقضات التي تثقل الخط الروائي ، وفي آن واحد التعاطف مع المعنى الدرامي العميق . ثم توافق النغم المليودي والتنسيق الاوركسترالي . وهزتهم الروح الانسانية التي ينبض بها المقطع الغنائي المفرد (SOLO) ، والتي كانت ابعد ما تكون عن الاعمال المماثلة لمؤلفي انجلترا في ذاك الوقت ، والتي كانت عموما تتميز بطابع ساذج وتافه ، ولذا سرعان ما نشرت تلك الاغاني في طبعات خاصة ، وراجت نخبة منها في سهرات المجتمع الذي تذوقها بالاجماع[٧] وفازت بحماس خاص الرقصة الشرقية (LA DANCE ORIENTALE) التي اضفت على الفصل الثاني طابع المرح والبهجة ، بأسلوب ذي اناقة ورونق ، بعيدا عن الابتذال الشرقي السوقي ، حتى انها كانت تتداول كهدية ذات قيمة في المناسبات . وكان هذا اول نجاح مسرحي للبنيز ، استمال له قلوب محبي الغناء المسرحي ، وقربه من مشاهير كتاب المسرح الغنائي الاوروبي المعاصرين .

مع ذلك لم تكن (MAGIC OPAL) انجح اعماله المسرحية ، غير انها تحمل البينة على ان مؤلفها مهيأ لانتاج مسرحي اعلى شأنا .

وفعلا قد ايقظ هذا التوفيق شهية البنيز للعمل المسرحي . فظهر له مباشرة كوميدية موسيقية اخرى من فصلين ، ذات موضوع اجتماعي حديث[٨] سبق ان وضع لها الموسيقى مؤلف انجليزي وعرضت بدون نجاح . وعلل ذلك لانعدام العناصر التي يتشكل منها البناء الاوبرالي بالمعنى المفهوم وقتئذ ، وعهد الى البنيز ان يتناولها بتعديلات تكيفها والغرض المطلوب . ففازت النسخة الجديدة باستحسان ورضى . ويعقبها عمل من نوع اخر كان جديدا عليه حينذاك . وهو ان يعهد اليه بشرف كتابة موسيقى لمصاحبة الممثلة الكبيرة (SARAH BERNHARD) في القائها لقصيدة لكاتب فرنسي معاصر[٩] في سياحة عابرة للندن لا تزيد عن اربعة ايام فمكثت بجانبه سارة برنارد تقرأ له الكلمات بطريقتها المميزة الخاصة ، وهو ينظر اليها ويستلهم من صوتها ، نغما يتوافق مع روح الشهرة . وكان تعاون فني اتصل به المجتمع الثقافي الانجليزي وتنتهي الثلاث سنوات المسماة (بالفترة الانجليزية) .

وكانت زوجته قد ملت حياة العزلة التي فرضتها عليها التزامات زوجها ، ولم تكن طبيعتها تهيء لها التكيف مع الصفات الذاتية لتلك البلاد الشمالية الباردة . انها نشأت في بلد تنبض بدفء المعيشة وبحبوحة الحياة ، ولكنها خشيت على زوجها من المتاعب التي يسببها له اولاد وطنه الفنانون . المتمارضون المتقاعسون دائما ، فطلبت منه ملحة الذهاب الى باريس . ولقيت تلك الرغبة صدى في فؤاد البنيز ، فترك انجلترا بعد ان سجلت له تلك السنوات الثلاث ربحا من حيث الاثر العميق الذي تركه في المجتمع الانجليزي ، وما ناله من مراتب الثقة والتقدير فتحت له باريس ذراعيها ، وحققت امنيته بان يعيش في جو مشبع بالتفاعلات الفنية ، لا جود فيه ، واحتضنته لستة عشر عاما ونيف ، كما ذكرنا سابقا ، وجد خلالها استجابة لحاجته في الاتصال بالاوساط الفنية ، وكانت اقامة مثمرة ، ابدع فنه فيها ونضج ، واستمال القلوب ، وكسب صداقة زملائه الموسيقيين .

---

(٧) راجع : La Serenade : Star of My Liff
Cold And Dark is The Ancient Hall
The Hourc Creepon

(٨) Poor Honathan للكاتب الشاعر Beoo Field

(٩) Armand Sylvestre : Legendes Bibliques

فاذا صديقه المالي الانجليزي (COUTTS) يلاحقه وطالما زاره في باريس . ثم يقدم له نصا لاوبرا تاريخية من ثلاثة فصول (HENRI CLIFFORD) استخرجها بنفسه من مؤلف قديم لاحد مؤرخي العصور الوسطى الانجليزي ، قد اعدها ومهرها بالاسم المستعار الذي اتخذه لانتاجه الفني : MONTJOY وهكذا ، وبحكم الارتباط الذي التزم به ، اضطر البنيز لتأجيل وضع موسيقى خاصة بنص مسرحي لاحد مشاهير الكتاب الاسبان ، ليركز نشاطه للعمل الذي القى على عاتقه .

ولقد تعبر هذه الكلمات التي صرح بها لصديق له ، عن عدم رضاه عن الوضع ، وخاصة عن افتتاحية (MERLIN) التي انجزها في انجلترا : « لا تكلمني عن هذه الوصمة » وكأنه يتبرأ منها ، برغم النجاح الذي حازته ، كلمات تكشف عن عدم استجابة ابن اسبانيا الحية الحارة للبواعث الخاصة ، باهل الشمال ذوي المزاج السوداوي الذي تحكم في طباعهم وتصرفاتهم ، وهذا التباين الفطري لم يكن ليقر به ذهنيا من نص ذو عراقيل سكسونية غابت في ضباب الماضي . فيصعب على الموسيقى التعبير عن دقة الاوضاع السيكولوجية ، وتشابك الاحداث التاريخية وما اكثرها في هذه المسرحية التي لا تقل غموضا عن ثلاثية « الملك ارثور » ولا غرابة في ان (COUTTS) الشهير او MONTIOV الانجليزي الاصل يستمد من المراجع الاصلية لتاريخ بلاده الحدث التاريخي الشهير « بموقعة الوردتين » ليصيغ منه مأساة من ثلاثة فصول : (HERRI CLIFFORD) والموضوع يتعلق بالميراث وحقوق الخلافة الملكية بين اسرتين من الاسر العريقة في القرن الخامس عشر . ولكل منها شعار النسب كما كان يقتضيه عرف العائلات النبيلة في ذاك الزمن . فأسرة يورك (YORK) شعارها وردة حمراء ، واسرة لنكستر (LANCASTER) التي ينتمي اليها (HENRICLIFFORD) بطل الرواية شعارها وردة بيضاء ، وفي معركة حربية يموت اللورد كليفورد الاب ، تاركا ابنا قاصرا « هنري » مع والدته ، وهنا ابتدائها بانطلاق الشرارة . فتتجدد المنازعات العدائية بين الاسرتين المتنازعتين على السلطة فيتفاقم الخلاف حتى يستحكم بينهم التعصب ، وتتولد نزعة الانتقام ، ويحمي الموقف التراجيدي ، وهنا يتدخل الكاتب في مضاعفة العراقيل . ويبرع في تشويش الامور ويتدخل في متاهة يلتبس فيها الموقف على المشاهدين ، حتى يتراءى لهم ان القوي يقهر الضعيف ، وفجأة ينقلب الوضع ، واذا بضعيف الامس (HENRI) وقد سيطر بقدرة قادر على الموقف ، وفاز على غريمه التعسفي ، وثأر لنفسه باغلاله بثوره . ولا يعترض هذا اللهب نسيم الحب ولا يصب بأنثى . وتمي.. النهاية بزواج هنري ، الذي يذكره التاريخ باسم (HENRI TUDOR) وانتا ANNETTA ابنة الاسرة المعادية ، على عكس الوضع الدرامي الذي يختتم به « مجنون ليلى » « وروميو وجوليت » الذين لم يتغلبوا على تعصب عائلاتهم ، وكان الموت هو الحل الوحيد لحبهم الكبير .

وقد ترجم هذا النص الانجليزي الى الايطالية اولا وتناوله البنيز بروح المغامرة ، ووفق في وضع موسيقى ضمنها المواقف الدرامية ، ولم يغص في عتمة التعقيدات المعقدة الجوانب ، ولم يندفع مع هؤلاء القوم الذين يهذون بالمصائب . فتعترض موسيقاه خواطر اسبانية ، وكأنه في سهو منه هبت عليه ريح من الشرق ، ينتعش لها ، كهدنة لاسترداد قواه ، وهكذا يتخلل هذا النص التاريخي ، الانجليزي في جوهره وروحه ثلاث قطع اندلسية شرقية . ومع انها انجزت في باريس الا انها قدمت بنجاح كبير على مسرح الاوبرا في مدريد في مايو سنة ١٨٩٥ واجمع النقاد وكبار مؤلفي الموسيقى ان (HENRI CLIFFORD) عمل اوبرالي ناجح ، مبتكر ، لايدين للاتجاهات المختلفة ، الواردة من الخارج ، ايطالية او فرنسية او المانية ، تلك الاتجاهات التي كان ينتزعها الذوق الاسباني المعاصر . غير انها لم تقنع المعارضة التقليدية ، التي لم تكف ابدا عن مطاردة البنيز ، وقد يزعجها نجاحه ، ثم ماله

والمسرح وهو لاعب بيانو ؟ آخذة عليه نفس النقاط التي حازت استحسان مؤيديه . قرأت ان هذا عمل خليط يشوبه عدم انسجام الاجزاء . وقال اخرون انه لا يعاب على المؤلف ان يقرن شيئا من رقة الحساسية الاسبانية بالروح الانجلو سكسونية المتزمتة بعض الشيء ، وإن هذا الذي طعّم به النص الانجليزي اضاف قيمة جديدة على تكنيك الموسيقى المسرحية ، فيها رونق وفيها متعة للمستمع . يخفف الجو القاسي الذي يطغى عليها ، فتنجو المسرحية من ملل يهددها . وتجيء مجلة النهضة [١٠] بمقالة مثيرة للناقد ومؤلف اسبانيا العظيم (MORERA) بتهدئة للنزاع القائم ، اذ تناول النص الموسيقى بتفسير واف ، موضحا ومحددا صفات التكنيك الموفقة في الحركة الدرامية التلقائية للمقاطع الغنائية والراقصة ، مؤيدا اندماج التعبير الشرقي في بعض المواقف المناسبة ، فاتها سيكولوجية ان هذه رغبة وقتية لم يقو المؤلف على كبحها . وله ان يستريح بها من التزامات ثقله . ويضيف مثبتا ان اهمية هذه المسرحية ليست فقط في قيمتها الفنية التي لاشك فيها ، بل ايضا بالاخص في انها اول اوبرا عرفتها اسبانيا بانها نظمت حسب النمط الاوبرالي المألوف . وقد يكون حدث يسجله تاريخ الموسيقى في اسبانيا . ومع ذلك يختتم (MORERA) مقاله معتزا بأن في وسع البنيز الفنان القيام بعمل افضل .

اما المؤرخون المحدثون وهم قليلون[١١] فقد اكتفوا بان يحيلوا القارىء الى كتاب (H. COLLET) وهو كما قلنا بدون ان يكون درسا وافيا ، قد تعمق في اهم ما يتعلق بفن البنيز واعتمد عليه اغلب من جاء بعده من المؤرخين الفرنسيين ، ولكن (H. COLLET) نقض بتعليق (MORERA) المتزن ، الحق ، وعبر عن تقديره لاعمال البنيز المسرحية بهذه الكلمة القاسية : ان من الخطأ ان يخصص فصل بأكمله لموسيقاه المسرحية وغير ان ، كما قلنا ايضاً ، نراه وقد خصها بحصة وافية تزيد على ٣٥ صفحة من ١٧٠ أعدها لجملة اعمال البنيز الغزيرة . فتناول البحث المسرحي باحصاء النصوص الموسيقية ، ودعم بعضها بالامثال الموسيقية ، في شيء من التوضيح التحليلي ، مسهبا عن نقاط الضعف ، واخطرها تأثر آلات الأوركسترا ، بالكتابة البيانستيكية . ثم استسلام المؤلف للميول المعاصرة ومنها اقتفاء اسلوب (LIER MORIF) الذي هو من ابتداع (WAGNER) وقد يتعذر على البنيز تحقيقه . ويعد ان اداته يلين نوعا ويستشهد بالناقد الاسباني (MORERA) في امتداحه اوبرا (CLIFFORD) مناقضا نفسه بعض الشيء واخيرا يختتم بحثه بهذه الكلمة اللاذعة وتختصر القول ان موسيقى هذه المسرحية لا تخلو من الالتزامات بالاسلوب الاوبرالي ومن نضارة الالهام . وان تلك اللمسات البيانستيكية التي تتميز بها تكفي لكي يفتتن بها المستمع .

ويبدو ان هذا الاختلاف بين معارضين ومؤيدين لم يكن الا طلائع ما عاناه البنيز في السنوات اللاحقة عند كل حدث مسرحي له .

سبقت اوبرا (H. CLIFFORD) بضعة اشهر اوبريت خفيفة (SANANTOÑIO DE LA FLORIDA) ويفرق بينها نوعية الموضوع الذي استلهمه البنيز من لوحة للرسام (GOYA) لكنيسة صغيرة تحمل نفس الاسم ، يحج اليها اهل العاصمة والمدن المجاورة لها في ١٣ يونيو مولد القديس (ANTONIO) حامي المنطقة ، وجعل منه الاسبان عيدا سنويا عاما يؤمونه في هذا التاريخ ، حشودا كبيرة تتجمع حول الكنيسة ، وتحل فيه كل دلائل البهجة والفرح الشعبي .

انفعل البنيز لهذا المنظر الاخاذ ، وذهب توا لزيارة الكنيسة القديمة ، المتواضعة المظهر شبه المهجورة ،

(١٠) Morera: La Renaissance, 16 mai 1895

(١١) Demarquez, Laplane: op. cit.

والتي لا توحي البتة بتقاليد عريقة فلم يجد الا شبه تجمع لافراد حول سوق لا ينم عنه انتعاش ولا مرح يستعيد ذكرى ما ترمز اليه لوحة (GOYA) وشعر وقد غمره ظل الزخارف الزجاجية الخافت، بألوانها المختلفة على جدران المعبد المغطاة بصور[١٢] تمثل سيرة القديس حامي بيت الله، وتلاميذه، وخليط من عامة القوم السذج وقد عرف (GOYA) [١٣] كيف يبث فيها الحياة، ويجعلها تعبر عن انفعالاتهم بواقعية الفنان الانسان العطوف المدرك.

وكان التجاوب عميقا بين اسلوب (GOYA) الذي ينطق بالواقع الحي، وبين التعبيرات الحية الحارة التي تنبعث من موسيقى البنيز. لقد فرق بينهم قرن من الزمن، ولكن عبقريتهم التقت. وكان ان غمس كل منهم قلمه في دمه ليفصح عن نقاء إلهامه. ولا عجب اذا عرفنا انهم هجروا بلادهم اختياريا يوما ما. (GOYA) هربا من الحكم المطلق للملك فرديناند السابع، واستبداده الذي ضاق به اهل الفكر والفن، فلجأ الى فرنسا، حتى مماته، واختار (BOR-DEAUX) بالذات، لانها كما قال في مذكراته، اهم المدن الفرنسية بعد باريس، بنشاطها السياسي والادبي. ثم انها على الطريق المؤدي الى اسبانيا. وهكذا فعل البنيز في ظروف سياسية لم يكن يرضى عنها، وقد فرقت بين الذين استسلموا للامر الواقع، والذين اثروا طريق الحرية ونفوا انفسهم اختياريا حتى آخر حياتهم. ولم يعوق البعد والحرمان ابن اراغون وابن كتلونية أن يفيا بدينهما لموطنيهما الاصليين وان يهباهما خلاصة عبقريتهما.

ايقظت تلك الرؤية في البنيز أمنية صباه ومحاولاته الاولى في احياء الزرزويلة، فرأى ان ينقلها الى المسرح، وأستجاب لرغبة صديقه الكاتب المسرحي (E. Sierra) وجعل من كنيسة (San Antonio) والربوة التي أقيمت عليها ديكورا لاحياء ذكرى مولده في عصر (Goya) وفي ضجيج حشد مزدحم في الهواء الطلق، ومكون من الصبية الباحثين عن اللهو والغناء والرقص، ولكن تحت رعاية القديس الطيب. دبر كاتب القصة حبكة تدور احداثها حول مؤامرة للفوز بالحبيبة يختلط فيها السياسة بالحب. ولكي تتمشى مع تقاليد أسلوب الزرزويلة التهكمية الناقدة اللاذعة، يزداد سوء التفاهم حتى ينتج عنه مشاهد مضحكة ذات نكهة شعبية اسبانية تستعيد المناظر التي صورها الرسام الاسباني، والتي تتجلى فيها مواهب البنيز.

والموضوع خفيف بسيط في حد ذاته، ينحصر في أن (Jrene) شابة حلوة جذابة، يتقدم لها عريسان في آن واحد، لهما اتجاهان سياسيان متعارضان. احدهما وهو (Henri) نصير الحرية، وعضو عامل في الحزب الليبرالي، لا يكل عن الدعاية له. والآخر (Don Lesmes) نصير للحكم المطلق ولذا ينتمي لحزب المحافظين، ونشاطه السياسي يهدف الى غرض شخصي. ويحلم الاثنان أن الحبيبة ليست سهلة المنال، لانها تعيش تحت سيطرة (Dona Ascension) مربيتها، عابسة الوجه شديدة الحرص عليها، كما كانت تقاليد ذاك الزمان، ويجيء الموسم السنوي للقديس انطون، فيجد فيه العاشقان مناسبة سهلة للاتصال بحبيبتهما بدون أثارة ريبة المربية العجوز، فيسعى اليها (Henri) متنكرا في زي راهب حتى لا يلفت اليه نظر البوليس السياسي، الذي يبحث عنه لأنه معارض للحزب الحاكم، وربما ايضا لتحاشي اضطهاد غريمه في السياسة وفي الحب. ويزيد الوضع الكوميدي، أن في نفس الوقت يلجأ (Don

(١٢) قدمها Goya هبة منه للقديس انطون.

(١٣) FranciaQvo De Goya (١٨٢٨ - ١٧٤٦) رسام اسباني ولد في اراغون تميز لوحاته بالمشاهد الشعبية، وبلغت شهرته الى المجمع الراقي، وصار رسام (القصر الملكي) ولكن فرديناند السابع ملك اسبانيا كان يضيق البلاد لحكم استبدادي حقائق لم يرض (Goya) ففضل البعد من هذا الجو الخانق، ليتخلص لفن نزيه حر. وكانت اللوحات التي صورت بعض احداث الحالة القائمة، تكشف عن ما تكنه نفسه من حنق مكظوم. وأجمل صورة عامة تماطله مع الطبقة الدنيا، ونجاحه في التعبير بواقعية مرحة عن كل مظاهر حياتها.

(Lesmes) الى نفس الحيلة حتى يتقرب من الحبيبة ، ثم يهدف ازعاج غريمه (Henri) عسى ان يقبض عليه في غفلة منه . ويشعر رجال المباحث المنتشرين في الحفل أن شيئا ما في الجو ، الا أنهم لم يدركوا اللبس(١٤) . وفي غمرة الفوضى يسرعوا بملاحقة هذا أو ذاك ، وقد يحتم اسلوب المسرحية الهزلية اندماج عنصر الخلط والبلبلة «(١٥) فتتزاحم الملابسات ، وتتشابك المواقف الحرجة المبهمة ، فيجيء رجل الشرطة بين الاثنين ، ويقود (Don Lesmes) الى السجن بدلا من (Henri) . ثم في لحظة اعلان خطوبة هذا الاخير على حبيبته ، تنطلق مفاجأة أخرى تهز الجمهور بأجمعه ، وهو خبر سقوط وزارة المحافظين ، ويجيء حزب الاحرار ليجعل من هنري سكرتيرا خاصا لرئيس الوزراء . (لوله لوله خلصت الحدوته) .

وقد أدرك البنيز ان الحب هو محور هذه الاحداث المبعثرة غير المنطقية بالمرة ، وغير المبالية لهية الموقف ، فأراد ان يكسبها لونا انسانيا من واقع الحياة ، وكان دينا عليه ان يحيى عبقرية (Goya) بأن يقوم بعمل موسيقى يعكس ما توحي به لوحاته من بلاغة التعبير ، فكتب موسيقى لمسرحية (San Antonio) عاد بها الى الروح الاسبانية الخالصة ، مبتعدا بها عن أي ادعاء خارجي ، مكتفيا بخلاصة مشاعره الذاتية التي تميزت بها دائما اعماله البياستيكية على طول السنين . فجاءت واضحة الاسلوب ، يسيرة الفهم ، تسير سلسة في سهولة لطفت جو الفوضى المحيط بها ، وصبغتها بلون محلي يتوافق مع كرامة ومتطلبات البيئة الشعبية الاسبانية .

ويسعى اليه الحبيب ، ويشتركا معا في ثنائي (Duetto) يقوم على نفس اللحن الرئيسي متخذا أسلوب (Seguedilla) الذي يجيز ابراز مختلف الملامح العاطفية ، فيعبر عن الوان الحب والحرمان ، حينا بنبرات خافتة ، متقطعة ، وحينا لا يرتبط النغم بألفاظ معينة بل يندفع بسجيته في تناغم (Vocalises) حرة براقة ، ثم ينخفض فجأة في حنان مؤثر ، وقد يروق للعاشق ان يعيد عبارات الود التي تفوح بها مشاعره .

وينتهي الفصل الاول الكثير الحركة بمواقفه المتشابكة القلقة شيئا ما . وينقلنا المؤلف الى الفصل الثاني بفاصل اوركسترا الى (Jivtermede) مبنيا كذلك على نفس اللحن الاصلي ، ولكنه ينمو ويتطور بلون من الوان الملاجونيا (Malaguena) التي تنحدر من رقصات الاندلس ، ومن ملقى بالذات (Malaga) ، ويسترسل اللحن في الرقص على هواه ، وينهمك في المجون ثم يسترخي ويستسلم حالما ، وما يلبث ان ينطلق كالسهم في توقيع متعاقب سريع . ثم يركز بتكرار على نوتتين (دو) (ري) (DO- RE) ، فتندفع الزغاريد ابتهاجا ، وكأن المؤلف أراد لها نثرا موسيقيا يفيض بشذا خمر ملقى العتيق . وهكذا يمهد الفاصل الاوركسترالي ، بروحه وألوانه الطريفة للاحداث السعيدة الآتية .

ثم يجيء المؤلف باسلوب جديد الـ (Sevillana) ولم يكن اختياره من بين الانغام الاندلسية من غير قصد . انه خاص باشبيلية نبت في تربتها ، وحمل اسمها ، واجتاز القرون محتفظا بتقاليدها الخاصة من حيث المناسبات الدينية العريقة ، ولياني السمر (Zambra) ذات الطابع الدنيوي المفرح من الكبت . فيمهد المؤلف إليه إختتام ليلة العرس . فتتعاقب تشكيلة من اسلوب الـ (Seviliana) ختالة ، راقصة ، يتصدرها نفس اللحن الرئيسي ممتعا ، مثيرا يلهب الشعور ، فيجد الفنان مجالا لمجاملة أهل الحفل . واظهار ما وهبه الله من مهارة ، وكأنه يؤدي رسالة التزم بها . ويمتد السمر الى السحر ، وتنشأ

(١٤) بالاضافة الى العنصر الذي يثير روح الكآبة والمغطرسة والتزمت ، ويظهر هنا منظر الجنود المنتشرين لحفظ الامن بملابسهم الكالحة وملامحهم الصارمة المهيبة ، وهذه عناصر منافية تماما مع الروح المرحة التي تغمر المسرحية . هذا التناقض مثير ويدخل في تقاليد « الزرزويلا » الاسبانية والاوبرا بوف (Opera Bouffe) الاوربية ، التي ترمي الى المزاح والمرح .

(١٥) (Quiproquo) الفرنسي و (Imbroglio) الايطالي .

مع هذا العزف تحتل الـ (Sevillana) بكوابا الفصل الثاني ، اللهم الا دقائق وجيزة لخماسية (Ovintette) غنائية تختص بالعروسين . ويبدوه متكلف رتيب شيئا ما ، يفهم منه انها فترة لتهيئة للمارش الختامي الذي يبعد كل البعد عن اللون التقليدي للمارش . مع وجهة من الشبه بمارش الـ (Toreador) لاوبرا (Carmen) ، ولكن شتان . ان البنيز اراد ان ينهي المسرحية في حالة من الابتهاج الشعبي . فيجعل منه قطعة موسيقية اوركسترالية تلهب الشعور ، لا ينقصها عنصر من عناصر الاثارة وجاذبية الايقاع الحار التي تقاوم ، فيندفع الحفل بأكمله في الرقص بحمية ، وتفرط النساء في السمر وهز الأرداف وتعلو اصوات الرجال حالة على الحماس ، غير انها لم تصل الى حد الابتذال لهيبة الموقف واكراما للقديس شفيع الحي . ويسدل الستار على مسرحية (San Antonio Dela Florida) التي حققت نجاحا كبيرا على مسرح الـ (Zarzuela) في اكتوبر سنة ١٨٩٤ . ويزول هذا النجاح الى ان البنيز ترك لطبيعته مطلق العنان ، فركز على اللون المحلي الذي مهد لروح الدعابة والمرح ، وكشف عن عميق نزعاته الذاتية . فتحف عمله بما يشتهي من النغم الاندلسي والرقصات الاسبانية الخالصة ، فنتج توافق مع النص الروائي الذي عولج موسيقيا باعتناء ، فجلب الى المسرح الاسباني بجديد من عصارة إلهامه الذي طالما برز في اعماله البيانستيكية للبيانو[16] .

ومع هذا النجاح الملموس الذي جلب للمؤلف جمهور المعجبين بالأسلوب الجديد للزرزويلة القديمة ، لم يخله من ضجة أثارها بعض المتعصبين للبناء الاوبرالي الكلاسيكي ، من رجال المجتمع والصحافة . ولكن البنيز المؤمن انه قدم لمدريد عملا فنيا يستوعبه الاسبان . وانه اذ يغمس قلمه في دمه تجد نبراته طريقها طوعا الى عميق الحس الانساني ، وهذا كل ما يطمح اليه . وقد اعتاد ان لا تعوقه المصاعب ، فلم يمض وقت حتى ظهرت على نفس المسرح (Zarzvela) في مدريد نسخة اسبانية (El , Sortija) وتعني « الخاتم » استخرجها من اوبرا (Magic opal) « الحجر السحري » التي نالت في وقتها استحسانا عظيما في لندن . وهنا يهب نوع آخر من المعارضين ، صناع الزرزويلة المتنافسين على مصالحهم ، واستقبلوها في تحد طاغ بقصد ان يهزموا المؤلف فسقطت (El Sorija) ولم يهزم المؤلف .

وصمد البنيز الذي تعود اللبس في الرأي حول اعماله المسرحية ، وقتل هذا الاضطهاد المتصل في اخماد نشاطه الخصب . فرأت الايام التالية عددا وفيرا من اعماله البيانستيكية . تكشف عن نضج التكنيك ، وفكر انساني عميق . وقد توج في تلك الفترة الوجيزة بمسرحية غنائية جديدة نالت شهرة أسقطت حجتهم .

رأينا في مسرحية (Śan antoni) ان الصراع الغزلي كان يهدف أولا وأخيرا الى الدعابة والضحك ولا شيء غير الضحك . وفي (Pepita jImenez) وتطلعت ننتقل الى لون آخر من الصراع ، صراع بين الحب الالهي والحب البشري . فتنمو القصة في جو من الورع الديني العميق ، الذي كان يتصف به القرن الثامن عشر في اسبانيا ، حيث كان سلطان الكنيسة يسيطر على الدولة ، ويستأثر بالروح للشعب ، فيعم التحمس الديني ، ويرسي المجتمع الاسباني القيم الاخلاقية على التدين والتقوى ، وفي هذا السبيل تهون التضحيات .

ظهرت قصة (Pepita jimenez) للكاتب الاسباني الشهير جوان فاليرا (Juan valera) سنة ١٨٧٤ قبل أن ينقلها الى المسرح الصديق الدائم بـ ٢٢ سنة ، الذي ما زال متصلا بالبنيز . . أين كان ؟ ، أي (Coutts) كالمعتاد تحت اسمه المستعار

(١٦) نقلت هذه المسرحية الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Flevri) وقدمت في بروكسل في يناير سنة ١٩٠٥ وعرضت على مسرح (Zarzuela) في ذكرى وفاة البنيز الخمسين سنة ١٩٥٩ .

(Montjoy) . وقد ركز اهتمامه على الفترة الأخيرة من سير الأحداث المتلاحقة ، حيث يسود التوتر ، وتستحكم الازمة ثم الحل النهائي السعيد .

وتقوم القصة اساسا على ستة اشخاص غير عدد من الوجوه الثانوية . وموجز الموضوع أن (Pepita Jimenez) أرملة شابة صغيرة السن ، حلوة ، جذابة ، تقية طبعا ، ويتكاثر حولها المعجبون ولكنها في غفلة عنهم ، ويهيم بها (Don Pedro) من أعيان المدينة المرموقين ، أرمل هو أيضا يزين الشيب رأسه . يطمع في (Pepita) زوجة له . ولم يلبث ان يفاجأ بأن ابنه (Don Luis) مغرم بها هو الآخر ، وانها تبادله الغرام . فيرى ان يفسح الطريق للشباب ، ويحترم (Pepita) كابنته ، ولا شيء اذا يعترض التوفيق بين المحبين ، غير انه يحدث فجأة ما لم يكن في الحسبان فتعترى (Don Luis) نزعة دينية توحي له ان يسمع لنداء باطني ، هو الرب ، وعليه ان يقنص له ، ويتجرد من ملاذ الدنيا . فيفسد الموقف ويتأزم ، فتنزعج (Pepita) وينتابها اليأس والأعياء ، وتخايلها صورة الموت ، وتلاحقها فكرة الانتحار ، ويحل الغم على الجميع ، واذا بالجو المتفائل بالمرح يهدد بأن يتحول الى مأساة حارة باستسلام (Don Luis) الى آلام الصراع بين نداء السماء ونداء الحب . ويبدو بمظهر المتعصب المأخوذ حينا ، المتردد المتحير حينا آخر ، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة تتدخل (Antonana) مربية (Pepita) وتمسك بخيوط الحبكة السيكولوجية ، متسلحة بحبها لها . وبقدر كبير من الدهاء والمكر ، تقودها بشتى الحيل ، وحكمة وخبرة المرأة المحنكة الذكية ، الى أن يقتنع (Don Luis) بأن تلك النزعة التي استولت عليه وغاصت به في أعماق الغموض والحيرة لم تكن الا وهما عابرا ، فينتصر الحب ، وتشرق السعادة ويعود للمسرحية جو التفاؤل والمرح بزواج (Pepita) و (Don Luis) .

بعض مؤرخي ونقاد الموسيقى لا يعتد ، بمبادىء النهج السيكولوجي ، لأن الخلق الفني لا يتم مجردا من العوامل المزامنة له . وان المناخ العاطفي والفني الذي يحيا فيه الفنان يستحوذ على حسه ، حتى أن أدق المظاهر تجد صدىً في عقله الباطن ، وتتبلور في المفهوم الفني ، فتفوح بها تعبيراته .

ويرى آخرون ان البينز كان كمثله من المعاصرين ، معجبا بالاسلوب الذي خلده (Wagner) ومضمونه ان يصور الشخصيات المسرحية بعبارة (Leit - Motif) تتميز بها وتنطق بالعواطف البشرية ، وتعبر عن الموقف السيكولوجي والدرامي ، وتسير بها الى القدر المحتوم . فساد هذا الاسلوب ، وتغلغل في كثير من مؤلفات الفترة التي سميت بالفترة الفجنرية .

ومن جهة أخرى تشهد مؤلفات بعض الموسيقيين من زملاء البينز (تلاميذه بتأثرهم باللون الاسباني غير انه يحق استذاتهم له وتشبههم به ، ان كلاً على هواه في التطبع والتجديد . وهكذا كان لابينز ان يختار للكوميديه الغزلية (San Antonio) كما رأينا ، لحنا رئيسيا دعم به المقاطع الموسيقية بأكملها ، غنائية اوركسترالية على السواء ، متجسما في اغنية أو رقصة حاملا مذاق الارض التي انبتته ، كتالونيا ، متطورا في مرونة مع المواقف الدرامية والسيكولوجية فلم يخضع اذا هذا اللحن الرئيسي الاوحد للنظرية التي يقوم عليها الـ (Leit Motif) الالماني . انما هو تجديد مبتكر في التصعيد بالنغم الشعبي الى الفن المسرحي .

أما في (Pepita Jimenez) فقد اتخذ البينز اسلوب الـ (Leit-Motif) في تشخيص البطلة دون سواها ، بلحن اختص بها ، معبرا امينا عن ذاتيتها ، شفيعاً لها ، مفسرا لأحلامها وللاحداث التي تلاحقها منذرة او متفائلة ، مظلمة او مشرقة ، وهذا التحريف في الصيغة يقدم الدليل على ان المؤلف لم يقتد على غير هدى بنظام الـ (Leit-Motif) حسبما وضعه (Wagner) والذي من خصائصه كما قلنا ، اعداد لحن معين ينتسب لكل من الاشخاص الرئيسيين للمسرحية يلازمهم ويتفاعل معهم .

ثم يحيد البنيز عن العرف المتبع في النسخة الموسيقية للاويرا بتقديم افتتاحية بكامل الاوركسترا تسبق رفع الستار ، غير أنه يكتفي بمقدمة تمهيدية موجزة ، من خمسة مازورات ، لا أكثر ، تهدف الى ارساء المقام والريتم ، وتبدأ المسرحية .

أحاط المؤلف هذه المسرحية الموسيقية بعناية خاصة ، حتى تفوقت فعلا على اعماله المسرحية الأخرى ، التي صرح مرارا أنه لم يكن يرضى عنها كافة . فاحرزت نجاحا كبيرا من أول عرض لها في برشلونة سنة ١٨٩٦ . دل عليه تدفق الجمهور عليها في ازدياد مضطرد ، معبرا بحماس عن أرتياحه لهذا الخلق الاويرالي الجديد من صميم التربة الاسبانية بالمعنى الحقيقي المنتظر ، وأجمع النقاد على ان هذه اوبرا اسبانية الدم والنبض ، وان هذه حقيقة لاتدع مجالا للشك .

ولكن هناك جبهة المعارضة متأهبة كعادتها ، مترصدة المواجهة التقليدية الهدامة لكل عمل مسرحي لالبنيز . ويتدخل مؤلفو الموسيقى والنقاد ، وترتفع حرارة الجو ، ويحلو الجدل عنيفا ، بين معارضين ومؤيدين ، يتداولون نفس الادعاءات ، ونفس الحجج لاقامة الدليل على صحة نظرياتهم المتعارضة . وهكذا يتفاقم الوضع ويفلت زمام الموقف ، وينتقل من تضارب الآراء الى تضارب الايدي في فناء المسرح الذي عرضت فيه المسرحية . وكما يحدث غالبا ، لم يشر المؤرخون الى هذا الحادث الذي يتجدد للسنة التالية ، عندما اعيد تقديمها على مسرح (Zarzuela) في مدريد العاصمة ، انما تنطق به الصحافة المعاصرة ، ويهمل الاطلاع عليه . وهذه الاحداث ليست بغريبة ولا هي الاولى من نوعها ، ان المعارك الفنية تتدرج على مدى مراحل تاريخ الفن وتدفع تطوره .

وتجنبا لاحتدام النفوس اسرع البنيز يلتقط انفاسه بعيدا عن جو برشلونه السريع الانفجار وهدأت العاصفة .

وفشل تحدى جماعة المتعصبين في ان يسددوا الضربة القاضية لالبنيز خلال مسرحيته هذه ، اذا ان النجاح الصاخب كان له صدى بعيد المدى عند من تذوقوا أسلوبه من مشاهير مؤلفي ومؤرخي الموسيقى الاسبان ، وغيرهم من رجال الفن والادب ، الذين خصوها بحكم منصف صائب ، ثم أنها وجدت استجابة خارج موطنها الاصل ، وايقظت اهتمام العلماء من ذوى الفكر الرفيع في بلادهم ، فترجمت المسرحية الى الايطالية والالمانية والروسية والفرنسية .

ولم تمض اكثر من ثمانية عشر شهرا على عرضها في برشلونة حتى اختارتها لجنة مديري المسارح الغنائية في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، لافتتاح مسرح غنائي جديد[١٧] ولم تخيب تقديرهم . فقد استقبلها الجمهور التشيكي بحماس عظيم . وكان ذلك بحضور المؤلف الذي استدعى على خشبة المسرح عدة مرات يصحبه تصفيق حاد ، وقدم له اكليل من الغار واغرقتها الصحافة بالمديح . ويقول البنيز في تأثر : أنها من أسعد لحظات حياتي .

وبعد خمس سنوات أخرى ، وفي مدريد يوم ٤ أغسطس سنة ١٩٠٢ ، لبى دعوة ادارة مجلة ادبية فنية (Evan-qile) اشتهرت بالاعتدال ، وأمام جمع من اهل الفكر والفن قام البنيز بتقديم (Pepita Jimenez) عللا موضحا المواقف الاساسية بمقتطفات على البيانو ، فسحرهم ، فقرروا فورا ارسال برقية تهنئة وتقدير الى (Jvan Valera) كاتب النص الروائي ، وآخر الى (Montjoy) المالي (Covtts) الذي نقلها الى المسرح . وظهرت الصحافة مهللة مكرمة البنيز الذي وضع اساسا لاوبرا اسبانية حقه ، فجاء هذا نصر له وتعويضا لما ناله من استنكار مدبر .

وحالفه الحظ ايضا سنة ١٩٠٥ عندما أختار مسرح (La Monnaie) في بروكسل عاصمة بلجيكا ، (Pepita Jimenz) للاحتفال برأس السنة الجديدة ، وتلتها أوبريت (San Antonio) مترجمة

(١٧) Newes Devtches Theater

الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Flevri) وكان مقدرا لالبنيز انتصار جديد وأقبل عليها محبو الموسيقى من مختلف طبقات المجتمع البلجيكي ، ولقد ظهر رجال الفن والصحافة بملابس السهرة احتفالا برأس السنة ، وهكذا عدد من الفرنسيين الباريسيين جاؤا خصيصا لهذه المناسبة ، ومن بينهم بعض مشاهير الفنانين والكتاب ، وكان (Ernest) (Chavssdn) نفسه على رأس جماعة من مؤلفي الموسيقى الفرنسيين . ثم في نهاية العرض الأول رتب مدير المسرح استقبالا انيقا في صالونات احد المطاعم الكبرى تكريما لالبنيز وعائلته التي كانت تصحبه ، واحاطهم بحشد من نخبة المثقفين والمؤلفين ، وفي مقدمتهم سفير اسبانيا في بروكسل الذي شمل البنيز برعاية خاصة وهنأ مدير المسرح على نشاطه الموفق واعلن ان ملك اسبانيا[١٨] ـ تفضل بمنحهم براءة الكومندور من طبقة الفونس الثاني عشر ووسام صليب الفارس ـ (Croix De Chevalier) الى قائد الاوركسترا .

أما باريس التي احتضنت البنيز ما يزيد عن خمسة عشر عاما واحاطته بهالة من التقدير والمحبة الخالصة ، والتي لم تتغافل عن انتاجه البيانستيكي قط ، بل اعترفت بمستواه العالمي عندما اختارته عضوا في لجنة امتحان الكونسرفاتوار مع اكبر علماء الموسيقى الفرنسيين انذاك ، وكان الاجنبي الوحيد يومها الذي دعي للاشتراك مع هذه الهيئة العريقة . واستمرت باريس فيما بعد بالاحتفاظ له بشعور الود والتقدير ، عندما ازيح الستار في ذكرى وفاته الخامسة عشر[١٩] عن لوحة تحمل اسمه بين شوارع عباقرة الموسيقيين اللذين عاشوا في باريس ، ثم في المساء نفسه ، قدم مسرح الاوبرا كوميك عرضا ممتعا ، مشرقا لـ (Pepita Jimenez) ، وقد عهد بها الى أشهر مغني الاوبرا الفرنسيين وتبلورت الاراء عامة عن حكم واحد ، وهو أن البنيز قدم للعالم نموذجا ناجحا لاوبرا اسبانية صميمة ، وكان في هذا التصرف النبيل تخليدا لذكرى ابن كتالونيا الحر ، الذي كان الريتم الاسباني صدى لنبضات قلبه المفعم بحب بلده .[٢٠]

●●●

سادسا : كتالونيا والفيجا :ـ

أوفى البنيز ما عليه من التزامات نحو كوتس وختم « فترة مغامراته المسرحية » ، كما سموها ، بأن قدم لبلده أول مسرحية موسيقية جادة من منبع اسباني نصا وتعبيرا على نهج الاوبرا كوميك وكان هذا ، كما قلنا ، حدث في تاريخ الفن الموسيقى الاسباني . ورافقت له الحياة في باريس حيث كانت تتجاذبه مختلف التيارات المتحررة والمحافظة . ولكنه لم ينفصل عن نفسه ابدا . ولذا فانه برغم إلمامه بالقواعد الموسيقية ، فانه لم يسمح لها بأن تعوق الوحي ، وكانت له كلمة مأثورة في ذلك « أن الوحي لايحكم بزمان أو مكان ، أنه يهبط في غير ميعاد ، لا يفصل ولا يشرح وأن اخضاعه لمنظوم دقيق يضعف قوته الروحية » . وبذلك يعترف أنه اولا واخيرا أسير حسه الداخلي ، فكانت كتاباته في هذه الأونة اذن تكشف عن أنه لم يكن غافلا ابدا عن التزامه باصول الخلق الفني ، وقد تميزت بانتاج خصب في شتى الوان من بينها عدة ميلوديات غنائية على قصائد لبعض الشعراء الاجانب والفرنسيين وقد أهدى معظمها لصديقه جابرييل فورييه ، وكانت اسبانيا تمر بفترة حرجة في تاريخها ، في الخارج منازعات مع الولايات المتحدة ، تطورت الى حرب فعلية ، أنتهت بتنازلها عن كوبا ، وجزر الجوام ، والفلبين ، وكان لذلك الفشل صدى مؤلم ، عز على الشعب الاستسلام له ، ونبهه الى ضعف نظام الحكم القائم ، وتعثره في مواجهة الاحداث ، فاختلفت الآراء ، وشاعت الفتن ،

(١٨) الفونس الثالث عشر وآخر ملوك اسبانيا ، الذي ترك البلاد الى المنفى ١٩٣١ عند اعلان الجمهورية الاسبانية الأولى .
(١٩) ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ .
(٢٠) وتكررت هذه الحفلة في الذكرى الخمسين لوفاة البنيز سنة ١٩٥٩ ـ على نفس المسرح الاوبرا كوميك ، واستهلها مدير الكونسرفاتوار بعبارة تحمل معاني التكريم والتقدير . وكان لنا حظ الاستمتاع بها .

فافسدت ما بين العشائر وبعضها . وتنبه أهل كتالونيا ، تلك الناحية التي ترفض تبعيتها لاسبانيا ، الى ان الامور صار ممهدة لاعادة المطالبة بشرعية حقهم في الانفراد بحكم ذاتي . وأدت هذه النزعة الانفصالية الجديدة الى مضاعفة الارتباكات السياسية التي أرهقت البلد .

ولم يرق لالبنيز هذا الاتجاه العنصري الانفصالي ، لأنه كتالوني المولد ، تزوج كتالونية ، وأنجب اولاده في كتالونيا ، ان كتالونية أسبانية بوضعها الجغرافي من الكتلة الايبرية ، ولم تكن يوما في عزلة عن الروح الشرقية التي امتدت من جنوب فرنسا حتى مرسيه (Murcle) في نهاية الساحل الشرقي حيث تلتقي بطلائع الارض الاندلسية ، والتي جعلت البنيز يبوح بانه « كتالوني المولد ، اندلسي الروح » فكان يرى ان في سلخ هذا الجزء الكبير من الوطن الأم تعسفا واجراما قد يضران بوحدة البلد وعظمتها .

وكانت ادوات الحكم القائم غير مأمونه ولا مرغوب فيها . ولكن البنيز لم يكن مجاهرة بالاحتجاج السياسي انه يحتفظ بحقه في التعبير عنه بموسيقاه . وكانت هذه وسيلته في مواجهة الاحداث ، الجسيمة كانت او قليلة الاحتمال . ويعهد الى موسيقاه ، ان تنطلق بما يكنه الشعب من رغبة في حياة افضل . فيطلق قلمه في مرح يوحي بالافراج عن التزمت السائده ولايتعارض مع طبيعته سريعة الانفعال ، فيؤلف اوركسترالي في نمط قصيدة سمفونية (Catalonia) اسبانية الالهام ، اوروبية الصيغة . في دائرة باتاروا مؤلفاته التي شملت أرض الوطن الام بأكمله .

وتتجلى القصيدة السمفونية (كتالونيا) على كل الاعمال الاوكسترالية التي سبقتها ، ويرى البعض أنها عمل سمفوني لا لبنيز ، لم يجرؤ على النهوض به قبل اليوم ، وذلك لأن الاسلوب البيانستيكي يسيطر على كتابته الاوكسترالية ، ويتزعم التخطيط السمفوني البحت . وجاءت كتالونيا القصيدة السمفونية ، نموذجا يشهد بأنها خالية تماما هذا اللبس .

عرف البنيز انه لم يألف اقتباس النغم الموروث ، ولكنه شذ هنا عن هذا الاتجاه ، وأقتطف النغم البدائي كما هو صادر من فم اهل القرى ، وهكذا نجده وقد انتقى الريتم الثنائي الذي تختص به رقصات المنطقة ، وليس الثلاثي الذي يغلب في الاقاليم الاخرى ، فيتخلله دعامة قوية ، نشطة ، يرتكز عليها التجسيد روح معنوية كتالونية واقعية . مع فقرات انتقالية عابرة ، تلمح فيها الريتم الثلاثي . وهذا التنوع ، كما قلنا مرارا ، شرط أساسي يلتزم به الفنان حتى يجتنب التكرار على وتيرة واحدة قد تسبب بالملل .

وجاءت كتالونيا السمفونية تمتد عشرين دقيقة من الزمن في تصميم واحد ، تبعا للاطار الذي حدد لهذا النموذج الحديث ، غير قابل للتقسيم الحركي الداخلي ، على مفهوم السمفونية الكلاسيكية . وانما قد يتيح للمؤلف ان يتطور ، ويتناور ، ويتجول في عالم الايحاء ، ملتزما باسلوب .

رأينا ان البنيز كان لا يثقل موسيقاه بالتعبير عن الاحداث التي تمس كامل البلد ، ولا يما يخالج فؤاده من أسى ، بل ترمز في مجموعها الى الانشراح والتفاؤل . فاباحت هنا روحه المرحة بأن يسخر من هؤلاء القوم الذين يطالبون بانسلاخ كتالونيا عن الوطن الام . وأودع في هذه اللوحة الموسيقية استهجانه وعدم تجاوبه مع هؤلاء المتمردين على غير صواب ، وكان له ما اراد .

ولكن لم يقع ذلك موقع الرضى عند الطبقة البورجوازية البرشلونية ، ولم تستحسن هذا التفسير التصويري الروحي للبلاد . وعابت عليه ان يخرج عن المألوف ويشيح ، هو الكتالوني المولد . ان يزيف النغم الذي آل لهم عن أجدادهم سليما نقيا ، وقد يترنم به أولادهم من بعدهم . وأجمعت الصحافة على ان توجه إليه اللوم ، فاذا كان بميله الفطري يحلو لبنيز ان يكشف عن الملامح العامة للأمة الاسبانية في الاقاليم الاخرى ، فانهم هم أهل الكتالونية يعتبرونه أساسا في قوميتهم . وتكاثرت الحملات ضده ، حتى بدربل تقة أخذ عليه عدم نسخ الميلودى الشعبية مثلما هي من منبتها ، « ولم

يرصعها كحجر كريم في بناء موسيقي منظم الاركان ، وأبد عدم رضاه في مقال انتقادي شديد اللهجة . قال فيه « قصد المؤلف هذه المرة ان يستلهم الوحي من صميم التربة المحلية ، فلماذا اذا لم يراعي ذاتيتها ، ولماذا اذا استباح لنفسه ، وهو كتالوني الاصل ، ان يشوهها بهذه الألاعيب التي مسخت صورة الانسان الكتالونية » .

رأينا كيف ألف البنيز الضجات التي تثار حول كل من ابتكاراته المبدعة ، ولكنه فوجيء هذه المرة ، بشبه حملة حقودة ، تقصد به شرا ، وقد تجاوزت مفهوم النقد الفني ، آخذة عليه انتماءه الروحي للاندلس العربية ، وعدم صدق ايمانه بقوميته الكتالونية ، على حد ظنهم ، وتمادوا في اتهامه بأعنف الصفات التي لم تطرأ على باله قط ، بانه لم يكتفي بأن حرف النغم وأفسد معانيه وأهليته ، بل أشبع غرضا ما في نفسه ، وأبى الا ان يهذي به ما شاء في نقد مفتعل على أهل المنطقة . فكان ذلك بمثابة فقدان لجنسيته الكتالونية .

ويتكرر الوضع ، ويرى البنيز نفسه وقد أدين بشيء لم يقترفه ، ولم يكن من اللذين يقابلون الشر بمثله ، وكان في خلقه ان يسمو على عالم الحقد والكدر ولم يخذله عدم نجاح قصيدته السموفونية التي اودعها محبته وحب مسقط رأسه . ان البنيز شاعر رسود ملهم ، وهذا ما لم يفهمه مواطنوه في حينه ، ولذا ثارت ثائرتهم . هذه اللوحة التصويرية التي اندفع بها المؤلف تلقائيا في براءة من يهوى النكت المرحة ، مهما خلت من روح التهكم والاستهجان . أنها لم تنطق بضغينة ولا تنديد ، بعيدة كل البعد عن معنى المعاداة .

وجرفهم الغضب حتى تغافلوا ان الموسيقى كالشعر ، في أنها تكشف عن مجاهل نفس الانسان وقوة ادراكه الذهني ، هي ايضا تحمل صفات الوصف التصويري للواقع الدراسي والهزلي . وقد تطول قائمة مشاهير المؤلفين اللذين لم يكظموا ميلهم الى اللهو اذا راودهم ، فيستودعوا موسيقاهم شتى التعبيرات الفكاهية ، من الدعابة الخفيفة الى الهزلية السميكة ، ولم ينل ذلك من قيمة فنهم .

ولكنها كانت فترة جادة الحساسية في حمية الكتالونيين . ولمر الايام ولم يتكرر الصخب عند اعادة تقديم القصيدة السموفونية كتالونيا في باريس (١٣ فبراير ١٩١٠) في الاحتفال الذي اقامته « الجمعية الموسيقية الاهلية بمناسبة مرور عام على وفاة البنيز » وكان النقاد - الفرنسيون أكثر ادراكا في تفهمهم لما كان يرمي اليه المؤلف .

وبعد ان أودع في كتالونيا ثقته الفنية ، واعتزازه بأعليته في الكتابة الاوركسترالية عاد توا الى عالمه البيانستيكي ، الذي يتيح له المناجاة والارتجال .

وكانت سنة ١٨٩٨ مفعمة بالاحداث العصيبة ، واهمها فقدان ابنته في حادث مؤلم ، وانحراف صحته حتى ان اطباءه اوعزوا إليه العلاج في إحدى مدن المياه الفرنسية ، وبرغم حزنه الشديد ، وحساسيته المرهفة ، رأينا ان البنيز لم يكن ممن يستسلمون للشدائد ، ولا ممن يرضخون للتفاقم ، فتاقت نفسه الى تلك الناحية الاندلسية ، يستمد منها التخفيف عن مشاعره ، واستأنس بمرابطه التي كانت له المأوى الروحي في مختلف ظروف حياته ، فيوعزه خياله ان يهديها متابعة موسيقية تتناول النواحي التي تحيط بها ، موحدة في صورتها الخالدة الحمراء (Al Hambra) وظهرت منها القطع الأولى : (Al Vega) ولم يستكمل المشروع .

وتظهر (Al Vega) حاملة أمارات الابتكار ، فلا تتسم بالطابع المتحرر ولا هي متألقة في جو يفيض بالمرح ، والسرور كما هي العادة ، فقد يلذ لها لاتجاه الى التأمل الرزين القاتم بعض الشيء ، ثم يلاحظ ان المؤلف لم يتساهل كعادته في اختيار اللحن او الموضوع الاساسي الذي سبق عليه حديثه الموسيقي ، انه يكثر من التريث والعناية ، يرى في ذلك اتجاها فنيا يلمح الى تطور التكنيك الذي سوف يتجلى في اعماله المقبلة .

قالوا وكرروا القول ، ان هذه المؤلفة هي الحد القاطع لاعماله البيانستيكية التي كان يغلب عليها الطابع الارتجالي ، وانما هي نفسها بريئة منه . ثم انها تكشف عن تطور في التكنيك محكم الاركان ، وقد دلت

القراءة التحليلية للنص الموسيقي ان البنيز تكلف جدا للالتزام بصيغة معينة ، ولكن الطبع غلاب ، وكانت (Les Variations) وسيلة لاشباع ميل لا يقع ، فيجنح ويحلو له ان يسير بموضوعه في تحويلات وتطورات تلائم مزاجه الخاص وانتهى من كتابة (La Vega) في نفس السنة التي ظهرت فيها كتالونيا السمفونية ، ولكن لم تقدم للجمهور الا سنة ١٩٠٥ في حفل موسيقى خصصته (Scuola Cantarum) في باريس للموسيقى الكتالونية في حضور البنيز وكان ذلك تكريما للمؤلف واعترافا بان (La Vega) في مستوى المؤلفات العالمية .

●●●

سابعا :- أيبرايا

رأينا ان الالهام الابنيزي ينبع اساسا من صميم الذات الاسبانية والحس القومي متكاملين في تعبير فني موحد ، اسبانيا روحا ، واسبانيا دما ، فيدعم (البنيز) عمله باسماء المدن او الاقاليم أو الضواحي ان لم تشر الأسماء الى رقصات محلية او نغم شعبي الجمالي ، وحتى الاعياد القومية والمناسبات الدينية ، ضمها في مجموعات تحت عنوان ذي معنى يعبر عن دستوره الفني الغريزي ، وعميق شعوره الانساني . وهذه الالقاب تشير الى اوضاع معينة ذات الوان معينة . بمعنى انها تعزى الى أوصاف وصفية تصويرية ، ولم يكن ذلك نتيجة قرار او سياسية مدروسة . ان موسيقاه تعبيرية صريحة خالصة ، بريئة من ادنى قصد تصويري تصنيفي ، الا أنه في ساعة حنين الى بلده يستلهم خياله الذي يهبط به الى البقعة المختارة ، ويتوهم باحساسه المرهف انه يغترف من مظاهر الحياة التي تنبض بها ، ويتفاعل بها في تأثر عميق ، يتبلور في رقصة ترمز الى تقاليد محلية معينة في نغم يسترجع فيه ذكرى ناحية او مدينة ، او حق حي بسيط من أفقر الاحياء ، ولكنه يحلي بقوة حيوية لا يقدر على تمثيلها الا البنيز ، وهكذا خطط بموسيقا رسماً نيرا جغرافيا انسانيا يشمل الكتلة الاسبانية باسرها وبحدودها الاربعة . أما الجزء الاندلسي ، فانعم عليه بلقب بمجرد بسيط ومتشامخ في آن واحد : (Iberia) ، عميق المغزى ، سليم الطوية ، وضع حبه كله و لحبيته السمراء الخالدة القاسية ، كما كان يقول في خطاباته لأبن أخيه طالبا منه ان يكلمه عنها ويكلمه ، ويكلمه ، حتى يشعر بأنفاسها قريبة منه .

ولم يفطن بعض النقاد المؤرخين الى هذه الظاهرة الغريبة في عصرهم ، واصحاب النظريات العلمية التي تركز على الاثبات بالبرهان ، فاخذوا في درس كل اقليم على حدة ، وشرعوا في تحليل وتشريح ما قد لمسوه مختلف المظاهر ، ولكن اين لهم ان ينفذوا الى هذا العالم المختلط المولد الموحد الالهام ، ذو التعبيرات الغزيرة ، الفائضة ؟ الا بعد ان استرسلوا طويلا وفي عناد وقد شدتهم تلك الالقاب الى الرغبة في الكشف عن جذور ما ترمي إليه ، وتتبع تطوراتهم حسب اصول البحث الاثنولوجي ، حتى ايقنوا بعد جهد ان تلك الالقاب التي مهر بها مقطوعاته لا تشير علميا الى مناطق محددة . بل ان المؤلف يرى في اسبانيا باكملها موطنا واحدا لكل الوان الايقاع والنغم فساحت موسيقاه المستقاة تلقائيا من العرق الاندلسي في غزو شامل للقطر كله ، وصور الفلامنكو شعار الموسيقى الاسبانية ، واستقر الرأي ، والحالة هذه على ان يفهم من الداخل ، واستشهدوا بالاسلوب الذي نيمه في كتابته ، انه لايذعن الا لمنطق طبيعته الخاصة ، واساسه التفاعل الموسيقي الموحي به من ذات فؤاده . فيصيغ اسلوبه مما توحي به مشاعره الباطنية . ومع ذلك ، ومما لا شك فيه ، أن اعطاء الاهمية الاولى للتعبير عن مايكنه النفس ، لايدل على التسليم والتراخي في دقة الصياغة . وانما الى اخضاعها لتوضيح مأربه ، والذي يبرز شأنها في مجموعة ايبريا .

كان البنيز كما عرفناه ، واسع الثقافة وافر التجارب ، ولكنه لم يكن عالما من علماء عصره حتى يستميله مذهب الفيلسوف (Bergson) الذي كان إذ ذاك يعلن معارضة لمذهب ناكرى الوحي (Rationhlisme) المبنى على العقل وحده ، أو بموجب المعقول الملموس فقط ، مناديا بأن الحس مصدر المعرفة . كان البنيز اذا

فيلسوفا بغريزته . ولم يكن ينفرد بهذا الاتجاه الفني القومي ، بل تقابل مع معاصريه المؤلفين الاوربيين والروس الذين اتجهوا بموسيقاهم نحو التحرر من احكام موروثة ، يتلمسون الافصاح عن شخصيتهم وقوميتهم ، وكما اشرنا لذلك سابقا ، كان البنيز صديقا لكثير من مجندي المدرسة التحررية الفرنسية الجديدة ، وعلى رأسها (Debussy) وكذلك زعماء الاتجاه العكسي ، وغرضه الاصرار على عدم التخلي عن الاسس الكلاسيكية العتيدة ، بل التطور بها ل نظام كلاسيكي مستحدث ، وسموه (Neo - Clacis-sisme) والذي كان يجلب على الاخص الشباب من المؤلفين . أما الفرق بين هؤلاء واولئك على اختلاف ألوانهم والبنيز، هو أنهم تحزلوا لنهج معين ، ودستورهم هو التمرد على المفهوم الواقعي كلاسيكيا كان أو رومانتيكيا . اما البنيز فعرفناه بوهيمي الطبع ، ريسودي التعبير ، غزير الشاعرية ، متفانيا متيما بارض اسبانيا وما فوقها من خلق . يستلهم من عميق ذاتيتها النغم ، ويهديه إليها حارا ينبض بحبه وعبقريته . فكان الفضل لهذه الطبيعة الواعية ، انه لم يقع في حبائل هذا او ذاك من التيارات المتضاربة . فالطريق الحق اذا الذي يبيح فهم البنيز المؤلف هو الرجوع الصريح الى عين المنبع المبدئي الذي تفاعل به واغترف منه إلهامه . بمعنى ان الاجدر ان يتدرب الباحث على الوصول لنموذج فني ذو قاعدة منظومة ، بل يدرس استيعابه العميق الخصب لكل العناصر السائدة التي امتزج بها ، والطباع الموروثة من الاسلاف ، وكيف استمد منها الجوهر الأساسي . ومن هنا الطابع الذاتي المطلق للتكنيك الذي ابتكره تلقائيا في كتاباته الذي يشترك فيها عنصران ، كما ذكرنا سابقا ، البدائي والعلمي .

وظهرت ايبريا من اثني عشر قطعة ، في أربع كراسات متتالية من ١٩٠٦ الى سنة ١٩٠٩ . وكما سبق ان حققه في مجموعات السابقة ، لم تكن نتيجة فكر معين ، تقرر ورسم له مسبقا ، وليست صورا ولا قصصا ، ولكن تذكرات روحية في قطع مثورة لا تدل على تسلسل متعمد التنظيم ، ولو أنها مستوحاة من نبع تقاليد موحدة ، تنطق بلغة اصيلة عن فن اسباني النزعة في قصائد متعددة ذات لون فلامنكو عربي . وهذه القصائد الشعبية ، الغرض منها لم يكن تعبيرا زخرفيها ، جذابا، بل يعكس اوضاعا انسانية مألوفة بعطف وادراك شاملين . « فأيبيريا » اذا ليست الا استمرارا مسهبا ، رحبا لكل كتاباته البيانستيكية . وقد رأينا في (Al-Vega) ان البنيز قد غذى الهامه الغريزي بوفرة من مورد التكنيك والمزايا الاصلاحية التي يسرت له الاسترسال في غزارة التعبير ، والتي ستكون الظاهرة الغالبة في « ايبريا » ويحمل ذلك بعض المؤرخين الى ضرورة تقسيم اصطلاحي لاعمال البنيز الثلاثة اصناف سيمترية ، تفصل جليا بين ثلاثة اساليب ، تنسب الى عهود معينة من حياته الفنية ، وفي اعتقادنا ان ذلك منهج قديم في التحليل الفني عفا عليه الزمن .

كل تلك التطورات والمنازعات الفنية التي عاشها البنيز لم تكن تصرفه عن خطورة الاحداث التي تتنازع بلاده ، فقد كانت السنوات الاولى من القرن العشرين أشد عسرا على مواطنيه . وقد اتسعت الفوضى ، وتصاعدت الحركة الكتلونية الانفصالية ولم تهدأ وقد فازت بتأسيس حزب معترف به ، بل اشتد معه النزاع والتفرقة ، وجاءت سنة ١٩٠٥ مثقلة بتوتر العلاقات بين فرنسا واسبانيا ، بعد محاولة اغتيال ملكها الفونس الثالث عشر والرئيس (Loubet) رئيس جمهورية فرنسا الذي تميز عهده بنجاح سياسة الاتفاق الودي مع دول الكتلة الاوربية ، ونجح ايضا واخيرا في ازالة ما تبقى من تصدع بين ايطاليا وفرنسا .

عز على البنيز ان يرى بلاده في شبه عزلة في وقت نشطت الدول الاخرى جاهدة في سياسة الوفاق وكانت الحياة قد استكانت له في باريس ، وسعد بعطف عائلي وتقدير وإلفة اجتماعية ، ومع ذلك كانت هذه السنون عسيرة عليه هو ايضا ، فلم يكن قط قد افاق من حزنه على ابنته ، ولم يزل يعتصر قلبه غيابها عنه . ثم انه كان يقاسي من مرض لم يتغافل خطورته ، وقد اقعده عن الحركة ، فيشعر وكانه محكوم بحدود تخنقه ، واظلمت

نفسيته وعايشه القلق ، ايترك الحياة ولم يحقق آمال شبابه فصار يجول ويدور في فلك خارج الأمد والمدى ، ولم يتغاضى عن ما تعانيه بلاده من تقلب الاحداث المكدرة . وأين له ان يغير الواقع المشبع بالكآبة وهو المتفائل بطبيعته ؟! فنهض نهضته الاخيرة وقد غمرته رغبة ملحة على فؤاده في ان عليه ان يرد لها اعتبارها ، بالتعبير عنهابلغتها الاهلية المحلية ، وهي ان يغمس قلمه في دمها بأكثر حبه واكثر حماس ، حتى يجعلها تقنع العالم بأنها لن تكون في عزلة عن التقدم الجماعي ، ولا عن دورها في معالجة الامور ، وهو على يقين من أن النغم الاسباني الحر له من القوة والجمال القدر الكافي لاثارة الاعجاب والتجاذب ـ الانساني وبه تعلوا اسبانيا ثانيا بنورها الساطع .

واذا كانت صحته قد خذلته ، فلم يخذله ايمانه بأن القوة الذهنية في كامل طاقتها ولذا فقد اندفع الى صب ما يثقل جوانحه من تزاحم الاحساسات الدفينة الحارة ، وكان ما لابد منه ، وكانت « ايبيريا » العمل الجبار ، يتدفق متفجرا يعلن عن الخلاص من شحنة انفعالية لاتتحملها النفس ، وكان عليه ان يلقي بالحمولة الروحية بأسرها في أفق صوتي مطلق لانهاية له ولكن البنيز يعرف ايضا مدى التزام التعبير الفني مهما كان اتساع عالمه . وهذا القيد لايتعدى ان يكون وسيلة للتحرر من مشاعره .

ومن الجلي ان هذه العوامل الحيوية هي اساس فهم الانفعال الروحي والصيغي في « ايبريا » ، والذي لم يفقهه مؤرخو البنيز على حقيقته ، وان ذكره بعضهم عابرا ، لم يدرك الباحث السيكولوجي الجسيم الذي أدى الى تلاطم الاحساسات المتناقضة بين بهجة مفرطة وظلام كثيف ، حتى أنين القلب .

وان هذا وذاك اكثر انفجارا في « ايبيريا » عن سابق اعماله ، وهي مأساة من ادرك ان الموت يلاحقه ، ولم يمهله حتى الوفاء برسالته وتسليمها الى العالم الذي يخلقه . كان كل ذلك يزحم قلبه وعقله ، فزحم موسيقاه . أقحمه فيها مرة واحدة وتحرر ومات .

من العسير قراءة « ايبيريا » وقد يرتبك الاخصائيون ، ويتعثرون اذا طمعوا في تحليل ـ تفصيل مسهب . ان هدفنا تقديم شخصية المؤلف مبتدع « ايبيريا » مع اظهار المناخ الروحي والهرموني الذي يسيطر على المقطوعات الاثنى عشر ويوحدها ، ثم ماتتميز به من صفات أساسية وسمات خاصة تبرهن كما قلنا سابقا ونكرر القول ، على ان الجوهر في موسيقاه هو مالا يحدد ، وما يحلل ، ان كل قطعة في « ايبيريا » تظهر لنا بوجهها الخاص ، بمعناها الوضعي الجلي ، بخصائصها الواضحة الذاتية التي تميزها من أول وهلة عن سواها ، وبيان بسيط لمختلف الأنغام المحبة بها ، يكفي ان يكشف عن غزارته وأصالة لهجته البيئية ، ثم النظم الريتمي وتنوعه ومهارة التصرف به . ان الريتم أساس جوهري تنصهر في الميلودي كثرة الوانها وتصاغ عليه التعبيرات على اختلافها ، راقصة ، حالمة ، تهكمية ، كئيبة ، وكل الايقاعات ولم يخذلها ابدا .

أما فيما يختص بمجموعة قصائد (أيبيريا فقد حصر الهامه بالنبع الاندلسي العربي الذي كان في اوائل هذا القرن لم يزل يستوطن الاقليم الاندلسي ، في حين انه ، كما عرفنا عنه ، لم ينقل منه نغما سبق وجوده ، بل ينطلق النغم من مزاجه الشاعري المبدع . وكثير من النغم الاسباني الشعبي المنتشر اليوم مصدره روح البنيز والنغم الذي ابتدعه .

وهذه الموسيقى التي تستلزم الريتم ، عصبية المزاج في غير استقرار ، ولاتحيا الا بالحركة ، انها تنتعش بالسرعة وتنتشي بها ، وتنمو نابضة بالحياة ويندر قيام مقطع على ارشادات تستلزم التعبير الرزين الوقور .

اتصفت موسيقى البنيز بروح المرح والتفاؤل عامة ، وكانت اذا حادت ومالت الى تعبير معتم بعض الشيء ، ذلك لأنه انسان ، وقد حبته الطبيعة باحساس انفعالي عاطفي مرهف واحطته ايضا بقوة التغلب على الصعاب ، فلا يستغرق في انعطافات تحرك شعور الاسى والكبت ، ويرتد مسرعا الى أبهج دلائل الانتعاش والامل . وهذه كانت ملكة البنيز وفلسفته .

ولكن الانسان الجريح الكامن في جوانحه أدمعت عيناه ، ولم يقو على الكبت ابدا ، ففاضت آلامه في قطعتين من مجموعة « ايبيريا » ، وقد استلهم من روح النغم الاندلسي مايتجاوب مع حالته النفسية ولم يخفي نواياه ، فكانت (Rondena) تنسب الى مدينة رندة (Ronda) من اقليم ملقة .

ثم (Alpolo) وترجع جذورها الى اقدم النغم الاندلسي من صميم الوحي الشعبي وقد احتفظ عبر الاجيال بلونه القطري الحزين الناتج .

تحكي هذه الذكريات الشعرية سمات هذا الحي الشعبي الفقير الذي مازالت تشرف عليه بساتين واسعة بعيدة الاطراف تزينها تلال الورود ، وبقية تقاليد موروثة عن بساتين عرب غرناطة الاسلاف تحيط بها غابات الصنوبر ، ويواصل البنيز بخياله صورة الماضي : -

« اذكرك ياعزيزتي بهذه الاغنية العريقة الحلوة النابعة من تربة هذه الناحية التي غمرتنا بايام سعيدة » .

« أريد ان ابكي حتى الشفق
وأكون وحدي في وحدتي
اريد ان ابكي حتى الشفق
وأضع الزهور عند الغسق
هدية على قبر حبيبتي »

وهذا فعلا ما أوحت به موسيقى البيازين الى ديبوسي الفرنسي ، فلخصه في كلمات قليلة تعبر عن مدى تفهمه لها وتأثره بها : « قليل من الاعمال الموسيقية من ذات الاهمية الفنية والروحية ، في مساواة البيازين من حيث مناخ ليالي اسبانيا التي تفوح بشذا القرنفل والياسمين ، انها مثل رنين الجيتار الخافت ، الشاكي في ظلال الليل ، مع يقظات مفاجأة وانتفاضات حرة عنيفة الانفعال ، ويحقق ذلك المؤلف الشاعر ، بدون أن يقتبس من ذات النغم الشعبي الموروث ، الذي امتصه عميقا واطال السمع حتى اختلط بدمه ومنه الى موسيقاه . فأين من هذا الاندماج الكلي ، تحديد الخط الفاصل ؟ »

ولا يخفي علينا ان حبيبته تلك التي ينعيها هي ابنته ، التي افتقدها من زمن غير بعيد ويتجلى « البيازين » بمظهرين من سماته المحلية ، ليله ونهاره بوجهيهما الصادق والخادع ، يتراءى في ليالي الـ (Zambra) ، ليالي السمر ، انه يتفاخر بعرض لامع ، متوهج ، يجهد ملامحه وميزاته الظاهرة المألوفة . فيطرح لرواد ليالي السمر ، مواهبه في مباراة غنائية راقصة جذابة ذات بريق زائف خداع . ويتغير الحال عمقا وحرارة صادقة عندما يخلو لعالمه الخاص ، فيرقص أهل الناحية ويشدون لانفسهم ، فيعكسون العادات العشائرية والرقصات التقليدية العتيدة ، ويفوحون بالنغم والكلمات التي تبرز الانفعال العاطفي والحس الباطني الذي يتفاهمون به فيما بينهم [٢١] .

وكان كل ذلك يتجاذب خواطر البنيز ، وقد تملكت شاعريته به ، وترك الحبر يروق ولم تكن من طبيعته ان يغفو بها ، فانصبت متدفقة طوعية ، ردا صادقا لتأملاته العاطفية الذاكنة التواقة الى الماضي ، وفي روحانية استجابت لها آلته المؤتمنة على اهوائه دائما ابدا .

واجتذبته تلقائيا روح البوليريا التي تتآلف مع مزاجه الحولي الأسف الحزين . وليس اللون الشعبي السوقي الذي تتصف به منطقة البيازين . بل على عكس ذلك أن اسلوب البوليريا رقص وغناء ، نغم وريتم ، يتميز ، مع ماله من حساسية حانية ، بالسمو والاناقة التي هي من صفات الاوساط الراقية في المدن الاندلسية الكبيرة ،

(٢١) تعتبر هذه الناحية من احياء مدينة غرناطة [illegible] ، وهذا يوم مشهود جدير بالذكر ، يتحاكى به اهلها في اسبانيا . وهو عندما هبط فرانكو على شعب بلاده بكتائب الفاشية [illegible] ، تراجعت امامها مدينة غرناطة ، فاستولت عليها في حركة اندفاعية خاطفة ، ولم تستسلم « البيازين » حيث تركزت مقاومة عنيفة صمدت عشرة أيام في حماية [illegible] . وقد مهدت هذه المقاومة [illegible] . وهو على [illegible] من الازقة الضيقة ، والطرق المسدودة ، [illegible] دخل أرسال المقاومة ، [illegible] . [illegible] البقعة الصغيرة من ارض الوطن مع ٢٠٠٠٠ [illegible] . واستمرت عمليات التطهير والابادة اربعة اسابيع اخرى ، انتهت باعدام [illegible] اسبانيا ، الفتى الثائر Jose Antonio في فجر ١٩ أغسطس سنة ١٩٣٦ ، في سجن مدينة الفنت Alicante الواقعة في جنوب الساحل الشرقي لاسبانيا .

فهو نموذج ، ويتطور على يد الشاهير من ممثي الفلامنكو وراقصيه ، مستعيدا لذكريات الاندلس الجيتاني القديم ، تسبية لما ترسب فيه من اسلوب الـ (Solear) الريتمي ، والاجراءات التي تطور بها ، انه يصب في النفوس ضيقا وقلقا نفسانيا ، قد يكون ثقيلا ، ويترك في الجو الرخم عميقا ، لايمحوه الا اندفاع راقصة من الجيتان أنيقة رشيقة في انفعال يستثير الشعور ويشيع الدفء ، فتنبسط الاسارير .

وهذه هي الروح التي احيتها ذكريات تلك البقعة من غرناطة الحبيبة ، ومنها لحظات من هنائه الخالي ، وفقدان ابنته ، لم يكن اذا للشعبية السوقية دخل ، كما قيل في مناخ الحسرة الذي غمر قصيدة البايزين (Al-baiein)

وتقول ابنته L AURA انه كان احيانا يروي لها عن حافظة ذكرياته صورا من لمحات شبابه وبدايات للحظات سعيدة ، بأغنية او قصيدة شعرية مثيرة لصورة روحية أثرت فيه كهذا النموذج من أسلوب الـ (Martinette) الذي كان خاصا بالاطراف الشعبية لاقليم اشبيلية ، قبل ان يتسرب الى مصاهر الحديد عبر الاقاليم المختلفة ، ومع انتشاره يتلون بالروح المحلية لكل منها : :

يامصهرنا الجيتاني في (Triana) لايعرف عالمك المحتدم القاسي
الا من ذاق مامك الكاوي ، وادمع للفحات لهيك الحارق
لايعرف الالام المفزعة
الا من أثرته لمسات مطارقك ، واصابتها القاطعة
لايعرف قوة جبروتك
الا من رأى آلاف الشرر تتطاير في رذاذ نجم احمر
لايعرف ذبذبة الدقات
الا من بهره عنقها على السندان كصدى جلاجل فضية فيرى الصلابة تتقوس الى لدن الرقاقة
وفي قلبي ، الى نوارة زاهية
كمحبوبة أضحي لها اذا امتلكت
مائة ألف حياة ، لا واحدة
يامصهرنا الجيتاني في (Triana) .

فأوحت له هذه الذكريات الحالمة بتعبيرات موسيقية تتناسب وهذه الكلمات المفعمة بشعور أنساني مفرط في البساطة وصفاء الروح . فجاءت مقطوعة (Triana) حاملة نفس المفهوم الشعبي للناحية .

ولم تختلف هذه القصيدة عن سابقاتها ، فهي بنت على طبقة صوت يتطابق ولون الشعر المتطوى الرقيق ، وتستمد من المقامات العربية الخاصة بنغم الفلامنكو مقومات جديدة لم يطرقها من قبل ، على قدر معلوماتنا . وأخصها ان نغم البايزين على تناقض من ثلاثة الوان صوتية ، ويطلب المؤلف ان يستعيد العازف رنات الجيتار ، وآلة نافخة ذات لسان (يعني نوع مزمار) والكتلة بأكملها ، ويرتسم اللحن على رنين يحاكي رنين الكلارينيت ، واليدين فالكمان .

يقول (Claude debussy) الفرنسي ، أربع سنوات بعد وفاة البنيز : وهي ابتهاج ساعة الشفق . انها لقاء موفق في خان حيث النبيذ الرطب الطازج ، وافواج من البشر تتوالى ، وتمضي ، رامية القهقهات عاليا ، يجاريها نقر الدفوف ذات الجلاجل الرنانة ، لم تبلغ الموسيقى ابدا مثل هذه التنوعات المؤثرة ، اللامعة بشتى الالوان ، ان العين تنبهر من فرط الامعان في هذه الصور البراقة .

وكان (Debussy) على حق فيما قاله ، لان مايفوق جمال اللحن في ذاته ، والذي لاتفسره الكلمات هو هذا الجو الذي يحيط بالنغم ، والذي يخلقه التيار الروحي الشاعري الذي يغمر القصيدة ، في تطور من الحنين الحالم الى العصبية الحارة والانفعال التلقائي السريع . فمن امتزاج هذه العناصر المتباينة المتآلفة تتكون منها تلك الشخصة الميلودية ، الالبنيزية الفريدة ، التي هي من خلقه ، وقد استلهمها من ذاتية الروح الاسبانية ، ونهل منها حتى الثمالة ثم اهداها اليها مفعمة بحبه لها .

وثبت ان التطور اللذي مرت به موسيقى البنيز لم يغير شيئا من نظرة البنيز للتعبير الموسيقى ، انها كانت البنيزية من صدر حياته الفنية ، واعماله الكبيرة اللاحقة لم تغير شيئا في جوهر تفكيره الفني قد يزداد الالهام غزارة وسعة ، ويزداد معه ويختمر مفهوم التكنيك ، وتظل الشخصية البنيزية مطابقة لذاتيه الاسبانية الصافية . فاستنفذت كل ما كانت تفوح به ارض ايبيرا ، وبلغت به السيادة الشامة المطلقة . والحد النهائي للصعود الخلاق ، ولم يكن سبيل الى التكرار ، فجاء الموت وهو على قمة ازدهاره الفني .

ولذا ، فهو وحده الذي كان ، في ذاك الوقت ، يجرؤ على ان يعزز ديوانه ذو الاثني عشر قصيدة بلقب بسيط اللفظ ، عميق المعنى والخيال ، والذي يحوي كل مايغري الحس الانساني والادراك الذهني ، وتعبير مذكراته عن انه كان طورا صاحيا واعيا بحقيقة وضعه كرائد لطليعة الحركة الموسيقية في بلده ، وقد تحقق له ما كان يتوق اليه ، وطورا يتساءل بمرارة : « لما المي مالنا يجدون في موسيقاي حتى يدفعوا بها الى هذا الاوج » ، والرد عليه هو ان جميع اعماله تربط بينهم بروح الهام موحد ، لم يتلون ولو تلونت الاساليب والصيغة ، وانها تجتلب الاعجاب بما تحويه من قوة خلاقة ومن ملاحة المشاعر وغزارة التعبير في نفس الفلك الروحي الذي وصل في « ايبيريا » الى اروع ماسمعت الاذن والى ارقع التعبير الاسباني الحر . وانه خرج بها الى أفق عالمي لم يكن يدري بوجودها . فشد الانتباه اليها ، حتى لم يوجد شعب على وجه الارض الا وجذبته موسيقى اسبانيا . ومن ثم فكان له أثر كبير في اثراء التعبير الموسيقى الاوربي . وتشهد اعمال من احتك به من المؤلفين المعاصرين مثل (Liszt) و (Chausson) و (Ravel) و (Debussy) وغيرهم على تأثرهم به ، وكان ان تبعه (Turina) (Defalla) (Grandos) وصارت مدرسة خرجوا بها من جدران الاكواخ الجيتانية الفلامنكية المحلية وقد غمسوا أقلامهم بدمائهم ، وأوكلوا للنغم التمثيل الحق للروح الاسبانية .

أيقال بعد ذلك ان الفن ليس له وطن ؟

***

تنسيون وسيدة جزيرة شالوت

عبد الوهاب محمد المسيري
أستاذ بكلية البنات / جامعة عين شمس

اذا ما نظرت الى تمثال تنسيون الواقف تحت سماء لانكشير ، في ظل قباب الكاتدرائيات الثلاث التي تشرف على قرية مولده الحزينة ، لوجدت هذه الابيات التي كتبها الشاعر منقوشة على قاعدته :

أيتها الوردة التي نبتت في شقوق الحائط المتصدع
أقتطفك من الشقوق .
وأمسك بك في يدي ، أمسك بجذورك وكلك،
أيتها الوردة الصغيرة ، ولكن لو باستطاعتي
أن أفهم من عساك ان تكوني ، بجذورك وكلك
لو باستطاعتي أن أفهمك تماما ، لعرفت كنه الله
والانسان

والأبيات رغم كونها ابياتاً وصفية ، الا أنها مفعمة بالحزن والقلق ، ورغم بساطتها الظاهرية ، بل وأكاد أقول تسطحها ، فانها تعالج القضايا الاساسية لمشكلة المعرفة ، معرفتنا لانفسنا وللعالم المحيط بنا ، ورغم أنها تبدأ بذكر تفاصيل دقيقة متناهية في الدقة ، الا أنها تنتهي بالاشارة الى الكليات . من هو شاعر المتناقضات هذا ، المثقلة ذاته بالهموم ؟ من هو الفريد تنسيون ؟

ولد الفريد تنسيون في ١٦ أغسطس عام ١٨٠٩ ، في أبرشية ابيه في « سومرسبي » واضطر جورج والد تنسيون ان يصبح من رجال الكنيسة بعد أن حرمته عائلته من الميراث وأوصت به لأخيه الصغير . ولقد كان لسوء الطالع هذا الرسيء على شخصية الوالد ، اذ جعله رجلا مكتئبا مريرا ، كما كان يلف المنزل المزدحم ظل من الحزن .

ولقد زرع جورج تنسيون في موهبة ابنه عناصر أخرى ، بخلاف تلك الكآبة الرومانتيكية . وعلى سبيل المثال كان تنسيون الاب عالما ومحبا للكتب ، مما أتاح الفرصة أمام الشاعر الاستفادة من مكتبة أبيه منذ صغره .

وتلقى تنسيون تعليمه في مدرسة داخلية منذ كان في الثامنة حتى بلغ الثانية عشرة ، وكانت هذه المدرسة تبعد عشرة أميال عن منزله في سومرسبي ، ولم يكن تنسيون سعيدا بالمرة في تلك المدرسة ، فالمدرس كان يضايقه وزملاؤه لم يكنوا له المودة ، لأنه كان لا يشاركهم

٢٢١

العابهم ، ولقد عملت تجربته في المدرسة من حبه للبيت وارتباطه بدائرة العائلة الهادئة . كما زادت من حدة خجله والتفافه حول ذاته وشكه وعدم ثقته في الاغراب ، وهي صفات ظلت تلازمه طيلة حياته .

وبعد خروجه من المدرسة ، تعلم على يد احد مدرسي القرية لفترة من الزمن ، ولكن بعد ذلك تولى جورج تنسيون بنفسه مسئولية تعليم ابنه .

ولقد تألق نجم تنسيون تحت هذا النظام الاكاديمي من التعليم والذي تميز بشموليته اكثر من منهجيته ، واستفاد منه اكثر ما كان في المدرسة ، وامدته عقلية أبيه الرحبة ، وذوقه الرفيع في الكتب بمعرفة عميقة في الآداب الكلاسيكية ، الامر الذي ترك اعمق الاثر على شعر تنسيون باشاراته الكلاسيكية العديدة .

ولقد كان لالتحاق تنسيون بجامعة كمبردج أثر كبير على مستقبله ، لقد كانت هذه الجامعة تتميز آنئذ بالجو المفعم بالتساؤل عن المستقبل ، وبالمحاولات الجادة للمزاوجة بين العلم والدين . وكانت الدائرة التي انجذب إليها تنسيون تدعى « الحواريون » وهي عبارة عن مجتمع طلابي ذي عقلية اصلاحية ، يهتم بالمشكلات الاجتماعية والثقافية . ولقد استوحى تنسيون من دائرة الحواريين احساسا بمسئوليته نحو تعليم وانارة عقول بني وطنه .

وبعد البقاء في كمبردج لفترة ثلاث سنوات غادرها تنسيون دون أن ينال منها درجة جامعية . وكان اصدقاؤه الذين تعرف بهم في كمبردج يعتبرونه المتحدث الرسمي بلسان دائرة « الحواريين » كما كان في نظرهم بمثابة حامل رسالتهم ، وكانوا كلهم وخاصة صديقه الحميم آرثر هالام يكنون الاعجاب لشعره ، ولذا نجدهم يغالون في مدح مجموعة قصائده المسماة « قصائد غنائية اساسا » (١٨٣٠) (وهي مغالاة لم يتبعهم فيها نقاد عصره الذين بينوا بعض نقاط الضعف في هذه المجموعة الشعرية) .

ولم تسر حياة تنسيون على وتيرة واحدة ، ففي عام ١٨٣٣ فقد اعز صديق له « آرثر هالام » الذي كان يتمتع بمواهب ادبية وشخصية ساحرة ، وهو بعد في الثانية والعشرين من عمره . وجاءت الوفاة في اعقاب التقبل الفاتر لديوانه الاول ، فالتزم الشاعر الصمت لمدة عشر سنوات لم يكتب خلالها اي شيء ، ومر خلال تلك الفترة بأزمة عاطفية طاحنة ، كما كانت فترة اهتز فيها ايمانه الديني وتعرض لغوايات اليأس ، ولكنها كانت ايضا فترة نشاط خلاق ونماء . وخلال فترة « صمت العشر سنين » كان تنسيون يؤسس ويضع خلفية لما سوف يكتبه في المستقبل « فاعتكف من عام ١٨٣٣ في « حجرته الحبيبة » في سومرسبي ، حيث تمكن من فرض ما يكفيه من الوحدة والهدوء اللازمين للعمل بالرغم من حجم الأسرة الكبير . وكان يذهب للابرشية بصورة منتظمة للدراسة التي تضمنت اللغة الالمانية والفلسفة والعلوم ، ويبدو انه كان قد عقد العزم الا يسخر منه ناقد ما على أنه واحد من المثقفين ذوي « الوزن الخفيف » . ومن المؤكد انه قد وقر في نفسه ان يكون معلما لجيله ، وبخلاف الدراسة ، فانه كان يقضي وقته فيما يفيد من مراجعة وتنقيح للقصائد القديمة التي نالها الكثير من سهام النقد القاسية ، وكذلك في نظم اعمال جديدة ، خاصة قصيدتي « يوليسيس » و « احياء الذكرى » (التي كتبها احياء لذكرى صديقه آرثر هالام) .

وبعد مغادرة تنسيون لجامعة كمبردج مباشرة مات ابوه وجده . فأصبح هو رب الاسرة ، وأخذ على نفسه نقلهم من « سومرسبي » الى « ابينج » وذلك حينما جاء رئيس الابرشية الجديد وحل محلهم في المنزل القديم » .

واستطاع تنسيون في هذه الناحية الجديدة ان يستمتع بما في مجتمع لندن ، حينما كان يريد ذلك . ولكن ضاحية « ابينج » لم تكن مبعث راحة كما لم تكن ريفية لدرجة التي تسعد آل تنسيون . لذلك بدأت العائلة سلسلة من التنقلات ، وبالرغم من حزنه وتأمله العميق داخل نفسه . الا أن تنسيون صادق كثيرا من مفكري عصره . فقد كان في حاجة ماسة لهذه الصداقة ، لانه ظل يعاني من الكآبة الشديدة الناتجة عن فقره وصحته العليلة وقصر نظره المتزايد ، وقد فقد تنسيون المال الذي ورثه عن ابيه نتيجة لاستثمار خاسر ، ولكن اصدقاءه

قاموا بتوفير معاش له يحرره من اعبائه المالية . وتزوج الشاعر وهو في الواحدة والاربعين من عمره من اميلي سلوود بعد خطبة دامت اربعة عشرة عاما .

ولقد استطاعت هذه المرأة ذات الاخلاق الدمثة والرقيقة أن تخفف من حدة الكآبة التي كان يعيش تنسيون في سوادها . وقد عملت اميلي كمساعدة وسكرتيرة مخلصة . ولكن هذا لم يجعل منها ناقدة مفيدة له . فقد شجعت النزعة الاخلاقية والعاطفية في شعره . ثم جاء نشر رائعته « احياء الذكرى » عام ١٨٥٠ وهي مجموعة من القصائد الغنائية/ الرثائية القصيرة . وقد حظيت هذه القصيدة باعجاب الملكة فيكتوريا وزوجها . مما ادى الى حصول تنسيون على وظيفة « شاعر البلاط الملكي » ، وكأي شاعر للبلاط الملكي واجه تنسيون مصاعب ومتاعب الشهرة ، ولما اعتكف هو وزوجته في « فارينج فورد » فوق جزيرة « وايت » كان على زوجته ان تحميه من المتطفلين الفضوليين ، حتى توفر له الهدوء اللازم لعمله . وقد أحب جمهور القراء هذه القصيدة مثلما أحبها ملكتهم فيكتوريا . وبهذا وجد النقاد أنفسهم امام ضرورة اعادة النظر فيما ادلوا به من احكام نقدية وتعليقات تستهجن تلك القصيدة من قبل .

وفي مارس عام ١٨٦٢ تلقى تنسيون دعوة شخصية من الملكة لزيارتها في منزلها ، وكانت تلك الزيارة في مستهل صداقة حارة بين الشاعر والملكة ، ظلت تنمو من خلال المراسلة بينهما ولم تنته الا بانتهاء حياة الشاعر نفسه .

وجد تنسيون أن السائحين في « فارينج فورد » مصدر ازعاج لعمله ، لذا قام ببناء منزل في « هازل مير » في مقاطعة « ماري » وسماه « الدورث » ورغم عزلة المنزل بعض الشيء الا أن السائحين وكثيرا من الشخصيات العامة تبعوه الى هناك أيضا . وبهذا أصبح منزل تنسيون مزارا قوميا ، ومجسدا لكل الفضائل التي كان الفيكتوريون يجلونها ويعتقدون أنهم يتمتعون بها . وأصبحت آراؤه في كل المواضيع محل احترام وقبول جميع الانجليز . ولقد زاد الضغط الجماهيري على حياة تنسيون الخاصة ، حتى انه في عام ١٨٧٤ انهارت صحة زوجته من الاجهاد المفرط بسبب كونها زوجة له ومديرة لشئون البيت ، وسكرتيرة خصوصية له . وكان من الضروري تحت وطأة هذه الظروف استدعاء ابنهما « هالام » ـ المسمى باسم الصديق الراحل لوالده في صباه وشبابه الاول ـ من جامعة كمبردج ، ليعمل عند ابيه سكرتيرا خصوصيا له بدلا من أمه . وكان من الضروري تجنيب سماع تنسيون لأي آراء نقدية قاسية ، لأن حساسيته المفرطة لم تكن لتسمح له بذلك ، كما كان يكره اي محاولة لمعرفة سيرة حياته وربطها بشعره . ولقد عهد لابنه هالام بمهمة تسجيل حياة أبيه بكل دقة حتى يفوت على المتطفلين والدعاة فرصة عمل ذلك .

ولما بلغ تنسيون سن الشيخوخة ، كان قويا مثلما كان في شبابه . وتتابعت مجلدات شعره واحدا وراء الآخر ، وكان آخر تلك المجلدات ما نشر بعد وفاته بثلاثة اسابيع .

ان خاتمة حياة تنسيون كانت خاتمة امتزجت فيها الاحزان بالانتصارات ففي عام ١٨٨٤ قبل الشاعر على مضض منه ان يكون من النبلاء ، وكان ذلك بمثابة هدية منحها اياه صديقه القديم رئيس الوزراء « جلاد ستون » واعتبر تنسيون الأمر كمرتبة شرف للادب ولنفسه .

وكان شاعرنا أسير احساس طاغ بالعقم والفشل ، وقد حاول في قصيدته « حكايات الملك » تعليم الانجليز مثل وسلوك النبل والفروسية ، ولكن تنسيون كان يشعر ان العالم لم يعد يكرم مثل هذه المثاليات وان تقديره لها يقل باستمرار . وبعد فترة قصيرة من رقاده بسبب اعتلال صحته المتزايد ، مات تنسيون في سلام تحيط به اسرته . وكان صوت كلمات صلاته المفضلة الخارجة من بين شفتي صديق بجواره ، هو كل ما كان يسمع في صمت الحجرة التي ينيرها ضوء القمر .

ويرى الكثير من النقاد ان الفريد لورد تنسيون هو شاعر البورجوازية الانجليزية المنتصرة ، وانه قضى حياته الادبية متغنيا بأمجادها وانتصاراتها التكنولوجية والاقتصادية والحضارية ، وان شعره ينطلق من تبسيط للواقع وتجاهل لتناقضاته العديدة المحتدمة ،وفي هذا

القول شيء من الصدق . فالتقدم الصناعي الذي دفع بالبرجوازية الى الحكم ومكنها من تسيير دفة الامور بالطريقة التي تتراءى لها ، هو نفسه الذي أدى الى اعادة صياغة العلاقات الاجتماعية بين الافراد على أسس جديدة ، وهو نفسه الذي أدى لظهور نقيض البورجوازية ، الطبقة العاملة وهو نفسه أيضا الذي عمق التناقض بين الرؤية العلمية والرؤية الغيبية للواقع . تجاهلت البرجوازية الانجليزية وشاعرها كل هذه التناقضات وأعلنت ان كل شيء على ما يرام ، وان النظام سائد في داخل النفس والمجتمع الانجليزيين ، فعلى مستوى العلاقات الانسانية تجاهل تنسيون في شعره الدوافع الغريزية وقدم صورة مبتسرة بعض الشيء للعلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة عنده هي دائما رمز العفة وطهر الذيل ، هي الزوجة الصالحة الخاضعة ، والرجل هو حاميها وحامي منزله واولاده ، وكل افراد العائلة يعيشون في وئام وسلام في بيتهم الانجليزي العتيد . ويتسم فكر تنسيون السياسي بالتوسط الشديد . فكان على قدر غير قليل من السذاجة ويأخذ بما يسمى « بالامر الوسط في كل شيء » . فهو لم يكن يؤيد الارستقراطية الزراعية في محاولتها سلب الشعب الانجليزي حقوقه الدستورية ، الا أنه ، في الوقت ذاته ، كان يعارض اعطاء الشعب حقوقه السياسية كاملة . كما انه كان وطنيا وقوميا بالمعنى الضيق للكلمة . فهو لم يكن يتردد في تأييد التوسع الاستعماري البريطاني الذي بلغ ذروته آنذاك (وفي قصيدته مقدمة الى الجنرال هاملي يتفاخر بانتصار الجيوش الانجليزية على عرابي وجنده في معركة التل الكبير) وحينما سئل تنسيون عن اتجاهاته السياسية ، أجاب بانها نفس اتجاهات شكسبير وفرانسيس بيكون وأي رجل عاقل . وهذه إجابه ان دلت على شيء ، انما تدل على ضآلة وعيه السياسي وانعدام حسه التاريخي . ولعل ارتباط تنسيون الشديد بالرجوازية وحضارتها يظهر في تمجيده لقيم الفردية العمياء وفي اغراقه في الذاتية ، وفي تفاؤله الزائد عن الحد في بعض قصائده ، تفاؤل هو في صميمه تجاهل لجدل الواقع المركب . ففي قصيدته « الصوتان » يسمع الشاعر صوتين ، أولهما هو صوت الموت والقنوط ، والآخر هو صوت الحياة والأمل والحب . يخبره الصوت الاول أن الحياة لا تستحق ان نحياها ، ولكن الشاعر يكافح ضد الكآبة ويؤكد قيمة الحياة . فالانسان هو سيد المخلوقات لأن عقله يضعه في هذه المرتبة ، كما أن كل انسان فرد مستقل ، له ارادة حرة . ثم ينظر الشاعر فيرى الناس متجهين الى الكنيسة ، ويلاحظ من بينهم أسرة تسير في وحدة هلبة وعند هذه الصورة البرجوازية يختفي الصوت الاول ويرفع الشاعر عقيرته المتفائلة بالغناء . لقد انتصرت الحياة . ولكننا نعلم ان الحياة التي انتصرت هي حياة رتيبة مجدبة خالية من المعنى ، وان الصوت الاول ، صوت القنوط واليأس ، هو في حقيقة الامر صوت اكثر عمقا وأكثر معرفة بالواقع . اننا نربط الآن بشكل آلي بين التفاؤل والحياة . ولكن هناك ضربا من التفاؤل في صميمه انكار للحياة ، لأنه تفاؤل مبني على تجاهل مأساة الوجود الانساني ، وعلى تبسيط التناقضات واقعه الاجتماعي والتاريخي .

ومن حسن حظنا ان هذه النبرة المتفائلة الزائفة لم تسيطر على الشاعر تنسيون ، فهو مثل ماثيو أرنولد الشاعر والناقد الفكتوري المعاصر له ، ومثل كل المهتمين بالانسان كانسان ، لا يرى الانجازات التكنولوجية ، والنجاحات المادية والتقدم الصناعي تؤدي بالضرورة الى انتصار الانسان واعلاء شأنه وذاته ، بل ان هناك منجزات تكنولوجية هي في صميمها هزيمة للانسان ، اذ أنها تجعل بيئته الصناعية (السلع والسوق وحركة الاقتصاد) تسيطر عليه وتبتلعه . واذا كان الشك قد خامر بعض أعضاء البرجوازية الانجليزية بخصوص منجزاتهم الصناعية ومدى قيمتها الانسانية فإنهم نجحوا الى حد كبير في اسكاته هذا الشك ، أما تنسيون فانه وهو الشاعر العظيم لم يتردد في مجابهة نفسه وواقعه بكل ما فيهما من تناقضات ، فهو لم يقبل قيم مجتمعه الذي سيطرت عليه الفلسفات العملية والنفعية ، قيم كانت ترى الانسان على انه مجموعة من الرغبات المادية البسيطة ، وان السعادة هي اشباع اكبر عدد ممكن من الرغبات لأكبر عدد ممكن من الافراد .

وقد ظهر رفض تنسيون لهذا التعريف الكمي والآلي للانسان في مرثيته « احياء الذكرى ».

فتنسيون يرفض ان يرى الانسان على انه مجرد وحدة انتاجية دائمة التغير بتغير البيئة المادية ، اقتصادية كانت أم اجتماعية ، ليس فيه ما يميزه او يفصله عنها . والايمان بثبات الانسان وسط الهيئة هو في نهاية الامر ايمان بالقيم الاخلاقية والمبدئية التي تتسم بنوع من الثبات النسبي ، والتي لا يمكن قياسها او اخضاعها للمقاييس الكمية المتعارف عليها في عالم المادة ـ أي ان الايمان بثبات جانب من جوانب الطبيعة البشرية هو في نهاية الامر ايمان بما وراء المادة . والاغنية الثانية من قصيدة « احياء الذكرى » تعبر عن رغبة الشاعر المترسخة في ان يصل الى مرحلة الثبات الميتافيزيقية هذه :

يا شجرة السرو العتيقة ، يا من تقبضين على الاحجار
على شواهد قبور الموتى الراقدين تحتك ،
ان الياقك تلتف حول الرأس التي خلت من الاحلام
وجذورك تضرب من حول العظام
وتأتي الفصول بالزهرة من جديد
وتأتي بالمولود البكري للقطيع
وفي ظلمتك يا شجرة السرو
تنهي دقات الساعة حياة الناس الضئيلة
لكن ليس لك هذا التألق ، هذا الازدهار
فأنت لا تتبدل في أي عاصفة
وشموس الصيف الحارة لا تستطيع
ان تغير مالك من تجهم من ألف عام
وهاأنذا أحلق فيك ايتها الشجرة العبوس
وقد سئمت شوقا لكي اكون في صلابتك العنيدة
واشعر أني اتجرد من دمائي
واتحد بك واتوحد في داخلك

تقف الشجرة الآن راسخة في احزانها تلف جذورها حول رؤوس الموتى . وقد يأتي الربيع بالحياة والنضرة للعالم ولكنها لا تمسها اي التفتات ، فهي هي ثابتة راسخة ـ لا العاصفة الهائجة ولا الشمس الحارقة تؤثر في حزنها ، فهي مثل الآلهة قد انفصلت عن دورة الطبيعة الرتيبة المحايدة ، ولذا فالشاعر يتخذ منها رمزا لحزنه الذي ينبغي الا يتحول ، لانه لو تحول لاصبح كالقوات المادية التي لا روح لها ولا هدف من وجودها .

وقد فرضت قضية التغير والثبات نفسها بالحاح شديد على تنسيون ، لأنه كان يعيش في عصر داروين الذي حاول ان يربط بين الوجود الانساني / التاريخي من جهة والوجود الطبيعي من جهة أخرى ، والذي كان يعتقد ان الوجود الانساني على كل مستوياته تتحكم فيه قوانين طبيعية مثل الانتقاء والبقاء للاصلح ، اي ان الوجود الانساني لا يختلف في اي من وجوهه عن الوجود الطبيعي (والوجود الرأسمالي) المبني على التنافس والتطاحن ، ان الطبيعة الداروينية ، مثلها في ذلك السوق الرأسمالي ، غير مكترثة بالانسان وبالفرد ، فهي تحكم بالفناء على أنواع بأسرها دون اي اعتبار لمركزيته في الكون ، وقوانينها الصارمة تسري على الانسان سريانها على الاشياء والطبيعة .

الانسان آخر ما صنعت يداها ، الذي يبدو عليه الجلال
والذي تشع من عيونه الرغبة البهية
الانسان الذي أنشد المزامير تحت السماوات المطرة
والذي بنى المعابد ، وصلى فيها دون انتظار للثواب
الانسان الذي أحب وقاسى من الآلام الكثيرة
والذي حارب من أجل الحق والصداقة
هل سيتحول حقا الى مجرد رمال في الصحراء تذروها الرياح
أو سيسجن داخل تلال حديدية ؟

ورغم ان التساؤل يتخذ طابعا دينيا ، وقد يكون غيبيا ، الا أنه في الواقع تساؤل عن حقيقة الوجود الانساني ، هل الانسان مجرد جسد ورغبات كمية محدودة أم أنه كل مركب يعلو على المادة البسيطة ؟ هل الانسان مجرد عنصر من بين العناصر الاخرى ، أم انه

يقف في وسط هذا الكون وفي مركزه ؟ وعلى المستوى الاخلاقي يكون التساؤل ، هل هناك مجال للقيم الاخلاقية والروحية بالمعنى العام والعلماني للكلمة ؟ أم انه يجب أن يخضع كل شيء لقانون العرض والطلب ، ولقانون الشراء بأرخص الاسعار والبيع بأغلاها . ولقوانين الانتاج الاقتصادية الاخرى ؟

ولا يجيب الشاعر على هذه التساؤلات ولا يحسمها (فهذه ليست وظيفة الشاعر ، وانما هي وظيفة الفيلسوف إذ يكتفي الشاعر بسبر اغوار القضية وتجسيدها كتجربة جدلية ومعاشة وليس كمقولة فلسفية محددة الابعاد) ولكن تنسيون مع هذا يصل الى صيغة جدلية تؤكد التغير والثبات في ذات الوقت ويتخذ من نجمة المغرب (فسبر) التي هي ايضا نجمة الشروق (فوسفور) رمزا جدليا للتغير والثبات الذي يعم حياة الانسان :

يا كوكب الزهرة الحزين (فسبر) على الشمس المدفونة
يا من تود ان تموت معها
انت يا من ترقب كل الاشياء المعتمة
والتي تزداد عتمة ، واذا بالجلال في تمام
فقد تحررت الجياد من المركبة
وها هو ذات القارب قد ارتاح فوق الشاطىء
وانت تسمع لصوت الباب الذ يغلق
وتظلم الحياة في العقول
يا كوكب الزهرة البهيج (فسفور) يزداد تألقه في الليل
من خلالك تسمع عمل الدنيا العظيم
وهو يبدأ وتسمع الطائر الذي لا ينام
ومن خلفك يأتي النور الاعظم
وها هو ذات قارب السوق فوق النهر
تنادي عليه اصوات من الشاطىء
وأنت تسمع مطرقة القرية تدق
وترقب تحرك الجياد
يا كوكب الزهرة الجميل في المساء والصباح ،
يا اسما مزدوجا
لما هو واحد ، لما هو الاول والأخير .
انت مثل حاضري وماضيّ
مكانك متغير ، ولكنك ثابتة لا تتبدل

ونفس هذه التساؤلات عن الحياة والموت والمادة وما وراء المادة ، وعن التغير والثبات تطالعنا في قصائد تنسيون عن الفن وعن وضع الفنان في المجتمع الحديث ، ومشكلة تحديد وضع الفن ووظيفته في مجتمع التكنولوجيا مشكلة واجهها الفنان ومشكلها الحاد ، لأول مرة في العصر الحديث . وخاصة في المجتمع البرجوازي ، ففي اطار نظريات المحاكاة الكلاسيكية سواء كانت ارسطية (محاكاة الواقع) أم افلاطونية (محاكاة المثال) لم تطرح هذه المشكلة لان وظيفة الفنان وحدود الفن كانت واضحة ، كان المفروض في العمل الفني ان يمنحنا المتعة عن طريق محاكاة واقع خارجي ما ، وكانت مهمة الفنان ان يحاول ان يصل الى جوهر هذا الواقع ويبتعد عن قشوره وتفاصيله غير الهامة ، كما ان المشكلة لم تظهر ايضا في اطار نظريات النقد الاخلاقية (ماركسية كانت أم كلاسيكية جديدة) التي ترى ان وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليس بقصد الامتاع وحده ، ولا حتى بقصد تعميق الادراك الفلسفي للواقع (باعتبار ان الشعر اكثر تفلسفا من التاريخ) وانما بقصد الارشاد والتوجيه الاخلاقي ايضا . اما في اطار نظريات النقد التعبيرية ، التي ترى ان الفن ان هو الا « تعبير عن ذات الفنان » فإن المشكلة تبدأ في الظهور على التو ، اذ أن هذا السؤال يطرح نفسه : ما جدوى مثل هذا الفن الذاتي لبقية البشر ، اذا كان الشاعر حقا هو ذلك الطائر الذي ينشد لنفسه ليدخل على قلبه المسرة ؟ لماذا يطالبنا اذن بالاصغاء اليه ؟ وبينما تؤكد لنا نظريات المحاكاة ان الفن يقدم « حقيقة موضوعية لانه تقليد لواقع خارجي ، وبينما تؤكد النظريات الاخلاقية ان الفن يقدم لنا « حقيقة » أخلاقية اجتماعية لان يصور لنا القيم في صور محسوسة ترغبنا في تطبيقها في حياتنا ، نجد أن النظريات التعبيرية تؤكد ان الفن لا يقدم سوى حقيقة سيكولوجية لاعلاقة لها بأي واقع منظور مدرك ،

وقد رسم شللي صورة للفنان التعبيري في قصيدته الشهيرة الى « القبرة »

أنت كشاعر مختبىء
في نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى ينتبه العالم
ويشارك في آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها
أنت كعذراء كريمة المحتد
تختلس ساعة
في برج قصر
لتواسي روحها المثقلة بالهوى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها حجرتها

والمقطوعتان السابقتان تصوران الشاعر ـ القبرة على انه يعيش في نفسه ويغني لها ، يعيش مختبئا في نور الفكر ، مترنما باناشيد لم يطلبها أحد . وهو كعذراء تعيش في برج قصر تظللها الخمائل . ان صور الحماية والمأوى المتكررة في المقطوعتين تبين ان وشائج الصلة بين الفنان والواقع قد انقطعت (ومما يجدر ذكره ان هاتين المقطوعتين قد أثرتا على تنسيون ، وخاصة على القصيدة التي سنعرض لها بالتحليل التفصيلي في هذا المقال) .

ومما زاد المسألة حدة بالنسبة لتنسيون ولغيره من الشعراء الرومانتيكيين المتأخرين ، هو أنهم ظهروا في منتصف القرن التاسع عشر وهو قرن الآلة ، والحقيقة المصمتة ، والقيم العملية الضيقة ، التي ترى لكل شيء ثمنا ، وان الجمال ، لأنه قيمة لاثمن لها ، فإنه لا جدوى ولا طائل من ورائه . خاصة اذا كان هذا الجمال هو تعبير عن حقيقة سيكولوجية لا يمكن لحواس البورجوازيين الغليظة ادراكها . ان تساؤلات تنسيون في قصائده عن الفن هي تساؤلات عن وظيفة الفن وحدوده . ولكنها ايضا تساؤلات عن مصير الانسان في مجتمع حطمت الفلسفات النفعية كل قيمه ومثالياته .

ومن أول قصائد تنسيون التي تعالج موضوع علاقة الفن بالواقع قصيدة « قصر الفن » تبدأ القصيدة بوصف رائع لقصر الفن ، ملاذ الروح للفنان الذي يبحث عن جمال منفصل عن الحياة والواقع (ويجب ان نذكر انفسنا بأن الواقع هنا هو انجلترا الصناعية في القرن التاسع عشر بكل قبحها وعمليتها الضيقة) .

في قصر الفن تشدو الروح وحيدة ، أو كما يقول الفنان الهارب :

ان البلبل لا يجد متعة في اطالة
شدوه الحفيض وحيدا
تناظر متعة قلبي
في الاصغاء الى أصداء أغنيتي التي ترددها الصخور المتعرجة

ولكن بعد مرور أربعة اعوام تبدأ الروح في الاحساس بالذنب لانفصالها عن [illegible] سانية ومشاكلها اليومية . فيهبط الفنان الى عالم بني البشر ويحاول جهده ان يجعلهم يشاركونه في التمتع بجمال الفن . والقصيدة كما نرى ، تعبير عن صراع دائر في داخل تنسيون ، وقد يكون من الاهمية بمكان ان نذكر ان الاجزاء التي يصف فيها الشاعر قصر الفن تتسم بالجمال وتتصف بالروعة ، بينما نجد ان تلك الاجزاء التي تصف الحياة او الواقع فيها ضرب من الخطابية الطنانة تكشف لنا ان تنسيون لم يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يقول . ومما له دلالته ان قصر الفن نفسه لا يهدم رغم ترك الفنان له ، بل يظل قائما شامخا في انتظار الوقت الذي سيعود فيه الفنان اليه مع الاخرين . انه نزول للواقع ليس نزولا لا أوبة منه ، بل انه يحتفظ باحساسه بالجمال والقيم الروحية حتى لا يبتلعه عالم البورجوازية الكمي .

ويقابلنا نفس التوتر ونفس الشد والجذب بين عالمين متناقضين في قصيدة « آكلو نبات اللوتس » المختصر . تبدأ القصيدة بداية بطولية ولكنها بعد البيتين الافتتاحيين يصيبها الاعياء والخور :

هيا أقدموا هذه الموجة العالية ستجرفنا توا
الى الشاطىء » قال يوليسيس وأشار الى الجزيرة
في منتصف النهار وصلوا الى ارض
تبدو وكأنها ليس فيها سوى وقت الظهيرة
أرض تهب عليها ريح تخدر الحواس كأنها انفاس
رجل مستغرق في الاحلام

وفوق الوادي يسطع البدر (رمز الخيال الخلاق في الشعر الرومانتيكي)

ويجري الجدول الصغير في خفة كأنه الدخان ، ثم يأتي آكلوا اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة في هذا الجو المروي الحالم . يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذي يفقد الانسان الذاكرة (والوعي والاحساس بالتاريخ) ويجعل المرء يغوص داخل نفسه ، وتصبح الاشياء الخارجية بعيدة كل البعد . فاذا ما تحدث الآخرون ، فإن اصواتهم تكون كأنها منبعثة من القبر . ورغم ان المرء يكون يقظا كل اليقظة ، الا أنه يبدو وكأنه غارق في النعاس لا يسمع سوى الانغام التي تنبعث من ضربات قلبه . يجلس بحارة يوليسيس ويتذكرون زوجاتهم واطفالهم وعبيدهم ، ويتذكرون الماضي بكل آلامه وأوجاعه وتناقضاته ، ويتساءل احدهم « لن تعود الى أرضنا » يجيبه الاخرون في الحال منشدين « ان جزر وطننا بعيدة وراء الامواج ، لا لن نجول في الارض بعد الان » بعد هذه المقدمة الغنائية القصصية التي تبدأ بداية ملحمية ثم تتحول الى ما يشبه المرثية الغنائية ، ينشد البحارة نشيدا جماعيا يعلنون فيه سأمهم من الحياة الانسانية بكل تعقداتها ، مفضلين عليها حياة الفطرة والطبيعة التي يستمع فيها الانسان الى موسيقى ذاته :

لماذا ينبغي ان نكد ونتعب ، نحن السقف الذي يظلل كل المخلوقات وتاجها ، يلهينا ، يلهينا ان النعاس اعذب من الكد ، والشاطيء اجمل من العمل في وسط المحيط والكفاح ضد الرياح والامواج والمجداف .

فلتستريحوا يا اخوتي الملاحين ، فلنتاسكف عن التجوال من الآن .

وهكذا تنتهي رحلة يوليسيس ، رمز كفاح الروح الانسانية ضد العناصر الطبيعية بهزيمة الانسان ، الا أنه يندمج ويذوب في هذه العناصر ناسيا أو متناسيا ذاته ووعيه . ورغم أن تنيسون يحاول ان يدفع هذه الحياة الهروبية ، الا ان وصفه لها يتسم بالابهام ! فالتفاصيل العديدة المحسوسة والمسهبة التي يستخدمها تبين ان دعمة الواعي للهروب ليس كاملا ولا مطلقا الا ان هذه التفاصيل تجتذب اهتمام القارىء وتشده إليها ، بل وتخدر حواسه ، كأنه قد أكل من هذا النبات العجيب . ان العمل والكفاح في داخل اطار المجتمع البرجوازي لا معنى لهما ، لانه سينتج عنها مزيد من الانتاج السلبي والتطور الكمي او الدائري لانه تطور لاهداف له . ولهذا السبب يكتسب الهروب شيئا من الايجابية ويصبح ضربا من الاحتجاج على عالم خال من المعنى ، بل انه يصبح السبيل الوحيد امام الفنان البورجوازي الذي يود الحفاظ على انسانيته دون أن يحاول الفكاك من أسار قيم مجتمعه .

والصراع بين الجمال والواقع ، وبين الخيال والحس العملي الضيق ، وبين الذاتية التي تنكر الواقع ، والموضوعية التي تنكر الذات ، هو الاطار الذي تدور فيه احداث قصيدة تنيسون « سيدة جزيرة شالوت » التي سنورد فيما يلي ترجمة كاملة لها :

الجزء الأول

على ضفتي النهر تمتد
حقول الشعير والشيلم الشاسعة
تمتد فتكسو السهول الى ان تلتقي بالسماء
والطريق يخترق الحقول
الى كاميلوت عديدة الابراج
يغدو الناس ويروحون
يحدقون حيث يزهر السوسن
هناك حول جزيرة شالوت
حينما تلهب الريح يكسو البياض اشجار الصفصاف ، وترتجف اشجار الحور
والنسيم الخفيف يعتم ويرتعد
حينما يهب على الموجة الراكضة ابدا
بجوار جزيرة النهر
المتدفق نحو كاميلوت
اربعة جدران واربعة ابراج رمادية
تشرف على أرض تكسوها الازهار
حيث تظلل الجزيرة الساكنة

سيدة شالوت
بجوار الشاطىء الذي تكسوه غلالة من الشجار
تتهادى القوارب
تجرها الجياد المتمهلة
ويسبح القارب ذو الشراع الحريري
طائرا الى كاميلوت
ولكن من ذا الذي رآها تلوح بيدها
او رآها واقفة في شرفتها ؟
هل يعرف كل من في البلدة
سيدة شالوت ؟
في الصباح الباكر ، حينها يعمل الحاصدون
بين الشعير المدروس ، هم وحدهم
يسمعون أغنية يتردد صداها شجيا
وتنساب في صفاء من النهر
الى كاميلوت ذات لابراج
وفوق المرتفعات الطلقة ، حيث يكدس
الحاصد المنهك حزم الشعير في ضوء القمر
يصغي ثم يهمس انها السيدة المسحورة
سيدة شالوت

الجزء الثاني

هناك ليلا ونهارا تغزل سيدة شالوت
نسيجا ساحرا ذا ألوان بهيجة
وقد سمعت مرة همسا يقول :
ان لعنةستحل عليها ان هي توقفت
عن النسيج لتتطلع الى كاميلوت
ولانها لا تعرف كنه هذه اللعنة
استمرت السيدة في نسجها
غير عابئة بأي شيء آخر
سيدة شالوت
تتحرك ظلال العالم واضحة
على المرآة الصافية
التي تتدلى امامها طيلة العام
وعلى صفحتها ترى الطريق المزدحم
يلتف منحدرا الى كاميلوت

هناك تدور دوامة النهر ،
وهناك يمر شبان القرية في خشونتهم
وفتيات السوق مرتديات عباءاتهن الحمراء
يمرون على شالوت
آونة ترى كوكبة من الفتيات المرحات
او راهبا ممتطيا فرسه الصغير المتمهل
وآونة ترى راعيا مجعد الشعر
او غلاما طويل الشعر مرتديا ثوبا قرمزيا
يمرون عليها في طريقهم الى كاميلوت ذات لابراج
وأحيانا ترى على صفحة المرآة الزرقاء الفرسان
قادمين ـ كل على صهوة جواده ـ الفارس بجوار أخيه
ولكنها ليس لها من فارس وفي صادق
سيدة شالوت
ومع هذا لا تزال السيدة تجد فرحا بالغا
حينما تنسج صوره المرآة الساحرة
وكثيرا في الليالي الساكنة
تمر جنازة مترفة ، تصاحبها الاضواء والموسيقى
متجهة الى كاميلوت
وعندما سطع البدر في كبد السماء
جاء عاشقان شابان اقترنا لتوهما
« لقد سئمت نسيج الظلال
قالت سيدة شالوت

الجزء الثالث

جاء ممتطيا صهوة جواده بين حزم الشعير
على مقربة من حافة خميلتها
وأشعة الشمس بين الاوراق تعشي الابصار
وانعكست ألسنة اللهب على دروع سيقانه
سيقان الفارس الجسور سير لانسلوت
انه من فرسان الصليب الاحمر ، يركع دائما
لسيدة مرسومة صورتها على درعه
المتألق في الحقل الاصفر الذهبي
بجوار جزيرة شالوت النائية
وتلألأ اللجام المرصع بالجواهر في انطلاق

كأنه غصن من نجوم
تدلى من المجرة الذهبية
ورنت أجراس اللجام في مرح
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
وتدلى من حزامه المزركش
بوق فضي هائل
وكان يسمع صدى رنين درعه ، حينما كان يعدو
فرسه بجوار جزيرة شالوت النائية
تألق السرج الجلدي المثقل بالجواهر
في الجو الازرق الصحو
وتوهجت خوذته والريشة التي تعلوها
مثل لسان اللهب
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
كان كالشهاب الوضاء ذي اللحية
الذي يجرجر اذيال الضوء في سقوطه
تحت عناقيد النجوم المتلألئة ، في السماء الارجوانية
التي تخيم على جزيرة شالوت الساكنة
تألقت جبهته العريضة في ضوء الشمس
وفرسه الحربي كان يطأ الارض بحوافر مصقولة
وانسابت خصلات شعره السوداء الفاحمة
من تحت خوذته
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
توهجت صورته في المرآة البلورية
آتية من الشاطىء ومن النهر
« آه يا حبيبي » كان يشدو بجوار النهر
السير لانسلوت
تركت النسيج ، تركت النول
ذرعت الحجرة جيئة وذهابا ثلاث مرات
رأت زهرة الزنبق تتفتح
ورأت الخوذة والريشة
ثم رنت بنظرها الى كاميلوت
فطار النسيج وسبح في الفضاء
وتصدعت المرآة من كل جانب
لقد حلت علي اللعنة ، صرخت
وصاحت سيدة شالوت

الجزء الرابع

الرياح الشرقية العاصفة واهنة
والغابات الشاحبة الصفراء ذاوية
والجدول الفسيح ينوح بين ضفافه
والسماء الملبدة يهطل منها المطر
على كاميلوت ذات الابراج
نزلت السيدة ووجدت قاربا
طافيا تحت شجرة الصفصاف
وعلى مقدمة القارب كتبت
« سيدة جزيرة شالوت »
وعلى صفحة النهر المعتم المنبسطة
كانت السيدة كعراف جسور في غيبوبة
يرى نكبته كلها
بنظرات زجاجية
سيدة جزيرة شالوت
وعند انتهاء النهار
فكت السلاسل واستقلت القارب
وحملها التيار بعيدا
سيدة جزيرة شالوت
استقلت القارب مدثرة بثوب في بياض الثلج
تطاير فضفاضا من حولها يمينا ويسارا
وتساقطت الاوراق عليها في رقة
خلال جلبة الليل
وطفى بها القارب الى كاملوت
وبينما تهادت مقدمة القارب متعرجة مع النهر
الذي يجري بين التلال التي تكسوها اشجار الصفصاف
والحقول
سمعها الناس تشدو بآخر اغانيها
سيدة جزيرة شالوت
سمعوا ترنيمة حزينة مقدسة
مرتلة بصوت مرتفع خفيض
الى أن تجمد دمها ببطء
واعتمت عيناها تماما
وهما رانيتان لكاميلوت ذات الابراج

وقبل ان يحملها التيار
الى اول منزل بجوار النهر
مرنمة اغنيتها ، اسلمت روحها
سيدة جزيرة شالوت
سبح جثمان السيدة وضاء
شاحبا تحت البرج والشرفة
بجوار سور الحديقة والابهاء
وبين المنازل العالية
سبح في سكون الى كاملوت
جاء الجميع الى المرفأ
الفارس والتاجر النبيل والنبيلة
وقرأوا اسمها عند مقدمة القارب
« سيدة جزيرة شالوت »
من تكون ؟ وماذا ترى ؟
ثم خمدت اصوات البرج الملوكي
في القصر المضيء القريب
ورسم كلٌ اشارة الصليب على صدره من الخوف
كل فرسان كاملوت
ولكن لانسلوت تفكر هنيهة
وقال « انها لمليحة الوجه ،
فليسبغ عليها الله رحمته
سيدة جزيرة شالوت »

تعالج القصيدة كما اشرت آنفا ، قضية علاقة الفن بالواقع ووظيفة الفنان في المجتمع . ولكن تنيسون في هذه القصيدة لا يلجأ الى التبسيطات البورجوازية المتفائلة ، كما انه في الوقت ذاته يرفض القبوع داخل نفسه وخياله ، ولذلك فهو يقدم لنا ، وفي امانة بالغة ، التناقض ذاته بدلا من الحلول المؤدية الى حسمه . ولعل هذا يفسر طريقة بنائه للقصيدة على هيئة عجلة متحركة مركزها ساكن ثابت ، تدور عجلة الواقع بما فيها من تنوع وحياة ، فداومة النهر تدور الرياح تهب الامواج تركض نحو الشاطىء ، والقوارب تتهادى والناس يغدون ويروحون والراهب يمتطي صهوة فرسه الصغر ، وهذه الحياة المنسابة الجارية هي حياة كلها خصب وتجدد وحيوية ، فالحصاد يحصدون والعشاق يعشقون وبنات السوق في العباءات الحمراء ،كلهم يذهبون الى كاميلوت متعددة الابراج مارين في طريقهم على جزيرة شالوت .

اما الجزيرة ذاتها فهي المركز الساكن الثابت ، عالم الفن والجمال الذي لا يتحول ولا يتبدل . بين اربعة جدران واربعة ابراج رمادية تجلس سيدة الجزيرة امام مرآتها الصافية لا تقوم بأي فعل انساني وانما تنسج ظلال العالم المتحركة على صفحة المرآة ، أي انها لا تخلق سوى ظلا للظل ولكنه على الرغم من ذلك ظل جميل ، فالظلال المنعكسة ليست الواقع غير المشكل بل انه واقع منظم يحيط به اطار المرآة ، كما انه ليس انعكاسا مباشرا للواقع اذ ان المرآة الزرقاء تصفيه وتنقيه وتضفي عليه بعدا جماليا . ثم تأتي الناسجة الماهرة فتخلص تلك الاشكال من الحركة وتمنحها الثبات الابدي .

وحركة سيدة شالوت ذاتها حركة متكررة لا نهاية لها ، اقرب للسكون منها الى الحركة وهي تركز على نسجها الخلاق الى درجة يختفي معها الزمان والمكان وتصبح وحيا ثابتا مطلقا منعزلا عن كل ما يحيط به . ان هذا العالم الثابت بمثابة اللغز لن يستغرقهم تيار الحياة العادية . ولعل هذا يفسر لم تبدأ القصيدة بسلسلة من الاسئلة عن سيدة شالوت ، وتنتهي كذلك بالتساؤلات عمن تكون ؟ ، وبكلمات السير لانسلوت التي تنم عن عدم حساسيته وتكلسه الوجداني . اذ كيف يأتي للسوقة فهم ما هو مطلق وثابت ؟ ولكن اتزان عالم الفن المجرد اتزان غير حقيقي بل وزائف ، ولذلك كان من السهل على الحياة ان تقتحمه بكل عنف وضراوة ، فبينما تنسج السيدة الظلال الصافية الزرقاء تظهر بغتة صورة السير لانسلوت الخارقة (وصورة النار وألسنة اللهب هي امتداد للاشارات الجنسية الواضحة ، للعباءات القرمزية والأحبة الذين تزوجوا لتوهم اي ان سير لانسلوت هو تعبير نهائي ومكثف عن كل توترات سيدة شالوت المكبوتة) وعند ظهور الصورة تنظر سيدة شالوت الى كاملوت ، الى عالم الواقع ، فتحطم المرآة في

النو ويطير النسيج وتترك السيدة الابراج والجزيرة لتموت صريعة هواها ورغبتها العارمة في الحياة . ولكن مما يستحق الملاحظة ان الروح الفنانة في هذه القصيدة لا تترك الجزيرة لخدمة الناس وللتعرف على الواقع ، انما تتركها ارضاء لرغباتها ولتحقيق ذاتها ، اي انها عاشت متمركزة على نفسها وماتت كما عاشت ، وهذا يفسر غناءها المستمر حتى لحظة موتها .

وهكذا نرى العالمين ، عالم الحياة والاعصاب ، الذي هو في الوقت ذاته عالم السوق والتفاصيل المبعثرة والرؤية المحدودة ، عالم الحركة التي مآلها الزوال لأنها لا مركز لها ولا اطار . ومن ناحية اخرى نرى عالم الفن هو عالم السكون والثبات الذي تتسم به كل المطلقات والمقدسات والمثاليات ، ولكن الثبات هو ايضا سمة الاشياء الميتة عديمة الحياة . ان الحياة لكي تحافظ على حركتها تفقد جمالها ومعناها ، والفن كي يحافظ على ثباته يفقد مقومات الحياة ، هذا هو التناقض الذي حاولت القصيدة تحديده دون حسمه .

ويبدو ان تنيسون كان واعيا تمام الوعي بهذا الجانب من قصيدته . ففي النص الاصلي الذي نشر عام ١٨٣٢ نجد ان الشاعر قد وصف سيدة شالوت بانها تعيش حياة خالية من الفرح والحزن ، وهو وصف يبين ان حياتها مضمحلة مجدبة تماما ، كما انه في نهاية هذا النص ذاته يشير الى « اذكياء كاميلوت للتخمين » وهو بهذا قد وصف الواقع بانه واقع ساقط دنيء لا امل فيه . حذف تنيسون كلا البيتين ، وحاول تعميق احساسنا بجمال العالمين المتناقضين ، عالم الفن وعالم الواقع ، وتركنا دون ان يصدر حكما في هذا الاتجاه او ذاك ، وهو بهذا قد زاد من ابهام القصيدة ، وصور للقارىء بأمانة ازمة الفنان وقلقه في المجتمع البورجوازي ـ مجتمع حي يتحرك في ديناميكية عمياء لا مركز لها ، لا يملك الفنان ازاءها الا ان يلوذ بابراج الفن والسكون ، جاعلا من ذاته ووعيه المركز الوحيد ، ولكنه لحظة ان يفعل ذلك يفقد اتصاله بمعين الحياة ، ويبدو ان الشاعر يلمح الى انه يجب ان تنشأ علاقة متينة بين الفن والواقع ، علاقة اساسها الحب وليس القسر او الدوافع العملية ، ولهذا السبب فهو يبين ان كلا العالمين قاصر ناقص رغم جماله . وقد الح الى علاقة الحب هذه ، بأن جعل الكلمات الثلاث الاساسية في القصيدة ، (شالوت) ـ و (كاميلوت) و (لانسلوت) ذات قافية واحدة ، وتشابه اصوات هذه الكلمات يربطها في لا وعينا الواحدة بالأخرى .

وقد اختار تنيسون قصة رومانسية ايطالية تدور احداثها في العصور الوسطى ـ قصة دونادي سكالوتا ـ ليقدم هذه القضية الحديثة ـ والقصة تتسم ببساطة الاساطير فلا توجد فيها شخصيات متكاملة ، بل هناك اميرة وفارس وفلاحون ، تماما كما هو الحال في قصص الاطفال ، كما ان القصة تحتوي على بعض الموضوعات المكرورة في الاساطير مثل موضوع « اللعنة » التي لا يمكن ان نعلم اصلها ولا كنهها ، مثل قصص الشاطر حسن حينما يعطيه الجني او الرجل العجوز اربعين مفتاحا ويخبره انه يمكنه ان يفتح تسع وثلاثين بابا ولكنه عليه ان يترك الباب الاربعين مغلقا والا حلت عليه اللعنة . ولكننا نعرف من البداية ان الشاطر سوف يفتح الباب الاربعين (تماما مثل باندورا في الاسطورة الاغريقية) ان ذلك هو قدره والمحتوم لانه بشر قلق محب للمعرفة ونفس الموضوع يتكرر في قصة الجميلة النائمة حينما تحل اللعنة على الاميرة والمملكة ، ولا يرفعها سواه هو : الامير فارع القوام الذي يقبلها فتعود لها الحياة (وشالوت هي الاميرة التي حلت عليها لعنة غريبة ، ولكن اميرها جهول فظ لا يعرف الحب ، فلا يستطيع القبلة على خدها ، ولذا فهي تموت ولا يكتب لها الخلاص) .

وقد اختار تنيسون هذا الاطار القصصي الاسطوري ليكسب قصيدته شيئا من الموضوعية وليربط بين ما هو محلي وآني بما هو عالمي وازلي ، وربما ان الشاعر يرتدي قناع القصص وقناع الشخصيات المختلفة ، الا ان القصيدة تنحو منحى غنائيا واضحا لا اثر فيه للعناصر الدرامية او حتى القصصية ، واذا كان الغرض من الشعر

ذي النزعة الدرامية هو تقديم صراع يدور بين شخصيتين او اكثر ، او يدور داخل شخصية واحدة ، واذا كان الهدف من الشعر القصصي هو محاكاة حدث ما وتقديم حبكة ذات بداية ووسط ونهاية . فهدف الشعر الغنائي التعبير المباشر عن الذات . وقصيدة سيدة جزيرة شالوت هي من الشعر الغنائي ، بل والشعر الغنائي الخالص ، فعلى الرغم من انها صيغت في شكل قصة الا انه لا القصة ولا شخصياتها تجذب انتباهنا ، اذ ان ما يستحوذ على اهتمامنا هو عواطف المنشد وهمومه .

ومما له دلالة كبيرة ان الحدث الرئيسي في هذه القصيدة (وقوع السيدة شالوت في حب لانسلوت) هو حدث داخلي وجداني لا يتم بعد لقاء او موقف او مواجهة بل يتم فجأة على المستوى القصصي وقد وصف تنسيون هذا التحول من خلال عدد من الصور والمناظر كل واحد منها معادل موضوعي لما يدور في وجدان السيدة الى ان تتوهج صورة الفارس في المرآة البلورية مسببة لها الخراب والبوار . ورغم ان التفاصيل والصور المحسوسة الكثيرة في القصيدة القصصية تعوق حركتها ، وتقلل من اهمية الشخصيات والاحداث الا ان تنسيون يلجأ لها لأن عبقريته الشعرية كانت تفرض عليه ان ينحو منحى غنائيا مباشرا ، وان يتحدث من خلال الصورة المباشرة وليس من خلال الحدث او تحليل الشخصيات .

ويمكن القول بان الصورة الشعرية اداة غير قاصرة على الشاعر الغنائي ، بل يستخدمها الشاعر الدرامي والقصصي ، وهذا قول حق ، ولكن الصورة في الشعر الدرامي والقصصي تكون جزءا من - اطار اكبر هو الحدث او تحليل الشخصية ، اما في شعر تنسيون ، فانها تنفصل عن سياقها الدرامي وتكاد ان تصبح هدفا في حد ذاتها .

وقد وصف آرثر هالام صديقه تنسيون بانه شاعر الحواس والخيال المترف ، لأنه - اي تنسيون - يركز على جزئيات وتفاصيل شعره المحسوسة ، ولذلك يصبح من المهم للغاية ان يركز قارىء شعره اهتمامه عليها وحدها دون سواها . والاهتمام الزائد بالتفاصيل المحسوسة هو في حقيقة الامر تعبير عن التزام تنسيون بالقيم الجمالية الخالصة . فالمحسوس في الشعر هو الواقع بعد ان اعيدت صياغة تفاصيله ، وبعد ان فرض عليه معنى ذاتيا جديدا ، كما ان المحسوس هو وسيلة الشاعر لنقل رؤيته دون اللجوء الى التفكير المجرد او الى التفلسف . ولكن الاستغراق في المحسوس حين يصبح نهاية في حد ذاته ، وهو هروب من التفكير او الوعي ، ويصبح المحسوس الجمالي والمرئي وكانه المطلق الذي يتخطى الوعي الانساني الاجتماعي والتاريخي . وبهذا تؤكد قصيدة سيدة جزيرة شالوت على مستوى التفاصيل المحسوسة موقفا متناقضا مع نهايتها المنظورة التي تترك السؤال دون اجابة والموازنة دون حسم . هذا الاهتمام المفرط بالمحسوس ، الذي يجعل التقييم النظري غير ذي بال ، هو الذي ادى في نهاية الامر لظهور المدرسة الرمزية حيث يصبح الرمز هو الوسيلة لاكتشاف عالم المطلق ، ولكنه في الوقت ذاته هو نفسه الغاية والهدف لانه جزء من عالم المطلق . ونفس الاتجاه ادى لظهور مدرسة التصوريين (الايماجية) بقيادة ازرا باوند ، حيث تصبح الصورة وسيلة يمنح عن طريقها الشاعر الثبات للحظة عابرة متوترة دون محاولة البحث عن كنه هذه اللحظة او معناها .

ورغم اننا حاولنا ان نربط بين استخدام تنسيون للصور والتفاصيل المحسوسة ببعض الاتجاهات الجمالية الحديثة الا انه من الواجب ان نبين ان صور تنسيون تختلف كثيرا عن الصور في الشعر الحديث . فهي اولا صور تهدف الى خلق احساس عام بالانقباض او بالفرح لدى القارىء دون محاولة تحديد هذا الاحساس ، ولذا فان القارىء يغرق في سيل من الصفات والصور التي لا تساعده على فهم او تحديد الموضوع الاساسي ذاته . كما ان صور تنسيون ليست مركبة مثل الصور في الشعر الحديث ، بل انها تصبح احيانا صورا تشبيهية ، بمعنى

ان طرفي التشبيه لم يتحدا ليكونا كلا عضويا جديدا . بل انهما يحتفظان باستقلالهما الواحد عن الاخر ، وبارتباطهما بالواقع الخارجي الذي لا ينتمي لعالم القصيدة او لوجدان الشاعر . (وخيال تنيسون بوجه عام خيال تشبيهي ، فالقصة التي ترويها القصيدة قصة تشبيهية واضحة الدلالة ، كما ان استخدامه للالوان في القصيدة ، هو الاخر ، استخدام تشبيهي بل واحيانا مجرد زخرفي ، ولذلك فتفاصيل شعره لا تفاجئنا باي حال لان المعنى مقرر منذ البداية) وتتجه صور تنيسون الى خارج القصيدة وليس الى داخلها . فنجد ان الصور والتفاصيل تتوالى دون ان تترك لدى القارىء انطباعا مكثفا تساند فيه الصور بعضها البعض ، ولذلك يظل المعنى العام مجردا مسطحا غائم المعالم . (ولعل هذا التسطح وفقدان المعالم ناجم عن ضعف ملكة النقد عنده كشاعر ، وعن ضعف الوعي النقدي في العصر الفكتوري ككل) .

وقد شهدت اوائل القرن الحالي ثورة مقاومة ضد تنيسون ، فوصفه اودن بانه اغبى الشعراء الانجليز على الاطلاق فقد « كان يعرف كل شيء عن الحزن ، ولكنه لا يعرف اي شيء » . وكان اليوت وباوند يريان ان شعره يتسم برومانسية عائمة وجراجة تقف على طرف نقيض من الشعر محدد المعالم والابعاد الذي كانا يدعوان له . ولابد وان نقرر بان تنيسون شاعر رومانتيكي اولا واخيرا ، فرغم انه اكتشف حقيقة الطبيعة الداروينية وقسوتها الا انه مع ذلك استمر في استخدام صور شعرية مستمدة من الطبيعة ، ونادرا ما تدور احداث قصائده في المدينة . كما ان شعره لا يعالج موضوعات عديدة متنوعة بل يدور حول عدة نقط محددة مثل موضوع البحث عن حقيقة روحية عليا تتخطى واقعنا المتجزىء مثل الحب (حب الله للانسان وحب الرجل للمرأة) او الجمال او الفن ، كما ان شعره مفعم بالحزن لما ولى وانقضى او بسبب العجز الانساني ، ونبوءة قصائده ليست هادئة وانما رنانة صاخبة ، بل انه احيانا يرتدي عباءة النبي المنشد الذي يتوقع من اشعاره ان تهدي العالمين واسلوب تنيسون ليس موجزا ومركزا (كما هو الحال في الشعر الحديث) بل هو مطنب ومسهب كما انه اسلوب مهذب متأنق يستخدم صاحبه الايقاعات والانغام بشكل واع بذلك ، يبتعد كل البعد عن لغة الحديث اليومية وايقاعاتها .

ولعل الخاصية الاساسية في شعر تنيسون التي جعلت الشعراء والنقاد المحدثين ينفرون من شعره هو انه في قصائده الطويلة (بل وفي بعض قصائده القصيرة نوعا) يلجأ الى تقرير ما يرى وما يشعر به دون اللجوء للتلميح والاشارة والاستعارة . وليس اعظم الشعر هو ما يقدم لنا افكارا سامية اومشاعر عظيمة ، وانما هو الشعر الذي ينقل لنا تجربة حقيقة مترجمة الى صور وايقاعات وشكل موضوعي تعمق من وعينا ، عن طريق اتاحة الفرصة لنا لخوض تجربة منظمة ذات معنى ودلالة ، وليس مجرد تجربة عاطفية لم تخضع للتنظيم والتقييم والواعيين .

ونشاهد ايامنا هذه اعادة اكتشاف لتنيسون باعتباره شاعر الحساسية الحديثة ، فوعيه الزائد بذاته ، واحساسه بالضياع وهجومه على الماديات والتكنولوجيا ، واهتمامه بالاسطورة كوسيلة للتعبير الفني ، هي كلها خصائص يتميز بها الشعر الحديث .

وبغض النظر عن رومانتيكية تنيسون او معاصرته فانه يعد من اكثر الشعراء تمثيلا لعصره ، كما اننا اذا نظرنا الى شعره نظرة جمالية مجردة لوجدناه يتسم بالثراء والتنوع وينم عن مقدرته الشعرية الفائقة (على حد قوله اليوت) .

* * *

عاشق الشرق "بيير لوتي"*

أحمد عبد الرحيم مصطفى

أهم صفات بيير لوتي الخيال المفرط الذي أحاط بشخصيته المضطربة . فهذا الخيال هو الذي جعله يتجاوز جدران فصول مدرسته ليلحق في أجواء البلدان المدارية المشرقة ، حيث المغامرات الخلابة . وهي العوالم التي طوف بها بعد بلوغه سن الشباب . وهكذا تحولت رغبات طفولته الى جزء من ايقاع الهرب الذي تمرس فيه : فما أن كان يستقر في مكان ما أو يتوافق مع ظروف أو شخصية ما ـ ويختلف وسائل تنكره التي كانت هي الأخرى من وسائل الهرب ـ حتى كان الملل يداهمه من جديد ويطويه في تيار حياته المضطربة . فقد هرب من حياة الساحل الى الآفاق البعيدة المرتبطة بحياة ضابط بحري ، كما هرب من ذاته باعتباره جوليان فيو الى كيان آخر يرتبط باسم « بيير لوتي » وحاول التغلب على قصر قامته بارتداء أحذية ذات كعب عال ، وباستعمال صندوق الأصباغ . وهرب كذلك من صرامة نشأته في كنف أسرة تعتنق مذهب الهيجونوت[1] الى دفء الاسلام ، مما جعله يهرب من منزل أسرته المتواضع الى خلوته التي قسمها على مراحل ، حيث الأجواء التركية والعربية التي هيأها بما جمعه خلال رحلاته الشرقية . وكان المسجد الذي بناه في منزل أسرته في روشفور ، والذي يعتبر تتويجا لكل هذه الخيالات المسرفة ، يسجل الهرب النهائي من الشرق الى الغرب .

وفي هذا المسجد الذي كان بمثابة محور نزعاته الهروبية وضع شاهد مقبرة خليلته الشركسية ، الذي كان يرمز الى الحب المفقود والأشواق المكتومة ، ولو أنه أحاطه بشطحات خياله المسرف .

ولقد كان لوتي بالنسبة الى جمهور قرائه بمثابة « الساحر » الذي جذبهم بكتبه التي سجل فيها ما صادفه من أحداث خلال تجواله المستمر في البحار باعتباره ضابطا بحريا ، وقد ذهب البعض بعد وفاته الى أن كتاباته ليست سوى نسيج من الكذب والأماني ،

* استندنا في هذا العرض بكتاب (Pierre Loti, Portrait of an Escapist) من تأليف : Lesley Blanch (Collins, London, 1983)

(١) أتباع المذهب البروتستانتي الكلفني في فرنسا .

ينسجم مع كثرة تغييره لملبسه ! فهو أحيانا يلعب دور البدوي ، وانا آخر يلعب دور الباشا ، أو أكروبات السيرك . الا أن مذكراته غير المنشورة التي حافظ عليها وأمعن في تخبئتها طيلة حياته تتمشى مع السياق الذي أوردته كتب مغامراته . وقد أثبت لسلي بلانشي بعد الاطلاع على يومياته ، أنه عاش نفس الحياة التي أشار اليها في قصصه ، وان يكن أحيانا قد جعل بطلها ضابطا بحريا انجليزيا . هذا برغم بغضه لانجلترا ودورها الاستعماري حتى أواخر حياته ، وعلمه باطلاع القارىء الانجليزي على كتبه التي جذبت جمهورا عريضا في شتى أنحاء العالم .

ولد جوليان ماري فيو في روشفور وهي مدينة صغيرة تقع في غربي فرنسا وتطل على البحر . وكانت أسرته تقطن بيتا متواضعا يطل على شارع ضيق (١٤١ شارع بيير لوتي ـ وكان اسمه قبل ذلك الشارع سان بيير) . وقد أولع الطفل جوليان ماري بقطته ـ وكان حب الحيوانات جزءا لا يتجزأ من حياة أسرة فيو ، التي كانت تعمد الى دفنها بعد موتها في فناء الدار .

وكان وحيدا في طفولته ولكنه لم يفتقد السعادة ـ فهو أصغر أفراد الأسرة ، ولم يكن يحيط به كثير من الأطفال الذين يداتونه سنا بحيث ينجذب الى اللعب معهم ، ولهذا كان يرتد الى أسرته التي كانت تمعن في تدليله ، وبخاصة خالته وجدته وأمه . وكان شديد الشغف بالطبيعة حساسا ، ومن ثم مصدر ألمه خاصة وأنه كان يعمد الى اللعب المنفرد . وكان ينفر من القذارة والفوضى ، كثير التأمل للطبيعة وصوت خرير مياه البحر ، شديد التعلق بجدته . ولا يذكر لوتي (جوليان ماري) في أوراقه شيئا عن والده الذي كان طيبا ومحبوبا من المجتمع والأسرة برغم أن كثرة النساء في المنزل كانت تحجب دوره باعتباره رائد الأسرة . وبرغم أن والد لوتي لم يتلق قسطا وافرا من التعليم بسبب فقره ، إلا أنه علم نفسه ، واستطاع الحصول على وظيفة كاتب في المحافظة . وقد اثبت أنه ذو ذوق أدبي ، فكتب هزليات صغيرة وتاريخا ممتازا لروشفور ، وكان زواجه من مدام فيو وهو الزواج الذي جعله يطرح المذهب الكاثوليكي وليد قصة حب ، وظلت علاقتهما قوية حتى النهاية . وقد كرس لوتي حبه لأمه ولم يبق شيئا لوالده . وظل يحتفظ باللعب التي أشترتها له وبكل المخلفات التي كانت تحبها والتي ربطته بالماضي الذي شارك فيه والدته . . ولهذا كان شديد الحنين الى الأسرة كلما بارحها ، وكان ينفر من أي فراق أيا كان نوعه . ولما كانت والدته شديدة التدين فقد قرر في بداية حياته أن يصبح كاهنا .

ومن شخصيات الأسرة الأخرى التي أثرت في لوتي أخوه الأكبر جوستاف الذي كان يكبره باثني عشر عاما .

وكان جوستاف مثقفا شديد التعلق بالأسرة وبمهنته (وكان طبيبا بحريا) ، كما كان ذا ميول فنية وموسيقية . وكان على عكس أخيه الأصغر يتصف بالمرح وعدم الانطواء . واعجاب لوتي بأخيه هو الذي أغراه باختيار الجندية وحياة البحر . وقد ظل جوستاف المحبوب وموضع الاعجاب ، والأنيق والمستقل والطويل هو المثل الأعلى لأخيه الأصغر قصير القامة . ورغم فارق السن بين الأخوين فقد ظلا على علاقة وثيقة حتى وفاة جوستاف خلال احدى رحلاته البحرية . وبعد ذلك ظل جوليان حتى وفاته يفتقد هذه العلاقة الأخوية ، ومن ثم يستمر بحثه الدائب عن بديل واعتباره أي صديق مقرب أخا له ومناداته بهذه الصفة . وقد أدى تعلق الطفل جوليان بأخيه جوستاف وبأخته ماري التي كانت تكبره بتسع عشرة سنة الى حصوله على أبوين اخرين لا على صديقي لعب . وكانت ماري تكن له حبا جارفا يكاد يصل الى حد التملك ، في الوقت الذي بادلها جوليان وأعجب بها اعجابا شديدا وفي احدى خطاباتها الموجهة اليه كتبت له ما يلي : « حياتك هي حياتي . ان في دخائلي ركن مقدس هو لك وحدك ـ فهو مكانك الذي يشغر بعد رحيلك » .

وفي عام ١٨٥٩ أصبح جوستاف جراحا بحريا ، وبارح فرنسا ليلتحق بالخدمة في المستعمرات الفرنسية الواقعة في البحار الجنوبية . وقد عين في جزيرة تاهيتي

التي أصبحت محمية فرنسيه في عام ١٨٤٣ . وكان لخطاباته تأثير بالغ في جوليان الذي كتب في يومياته ما يلي : « لم تكن لدى أخي أية فكرة عن الأثر البالغ الذي خلفته خطاباته في الطفل الذي تركه شديد التعلق بمنزله . . . وان تكن أشواقه الى المناطق المدارية تجري بالطفل في دمه » . ومن نتائج تأثير جوستاف عليه أنه تخلى عن هدفه الخاص بالاستعداد للانخراط في سلك الكهنوت . وحين بلغ جوليان سن العاشرة تقرر ارساله الى المدرسة التي سرعان ما نفر من حياتها : فقد كان يخشى الاحتكاك بالأولاد الآخرين وتأنيب المعلمين ، في حين كان ينفر من الجدران القبيحة الملطخة بالمداد . ولم يبد تفوقا في المدرسة خاصة وانه كان ينفر من اللغتين اللاتينية واليونانية ، في حين كان يحصل على معدلات سيئة في كتابة الانشاء باللغة الفرنسية . وكان بطيئا في القراءة ، هذا برغم تفوقه في الرياضيات . وقد أدت عزلته عن أقرانه الى انكبابه على كتابة يومياته السخيفة وحرصه على أن يوردها كثيرا من التفاصيل . وقد أعتاد طيلة حياته أن يعير اهتماماً كبيرا لهذه اليوميات التي قيض لمادتها أن تشكل مصدر كتبه ، خاصة وأن كل قصصه كانت تعكس جوانب من سيرته الذاتية . على أنه حذف كثيرا من الفقرات الهامة من يومياته بحيث أن ملامح معينة من حياته لا تزال غامضة . ورغم كل ذلك فكثير من هذه اليوميات غير منشور ، وبالاطلاع عليها يمكن تبين ما في شخصيته من فصام ما بين التشدد الأخلاقي والميول الشهوانية ، وما بين التشكك والنزعات الصوفية .

فقد كان طيلة حياته متأثرا بموت أخيه وفقدانه له ، كما أبدى باستمرار معارضته الاستعمار وندد بالسياسات التي أرسلت شباب فرنسا الى ساحات الموت في سبيل الحصول على مكاسب استعمارية . ووفاة جوستاف في عرض البحر بعيدا عن الأسرة والوطن كان لها أثرها في هذه الميول المعادية للاستعمار لدى أخيه . كما انتزع منه الموت صديقة طفولته التي سافرت مع زوجها الى احدى المستعمرات لتعود الى فرنسا ذابلة ولا تلبث أن تموت .

وهكذا نجد لوتي يخشى الموت طيلة حياته ـ فما أن كان ينجرف في حب عنيف حتى كان يعبر عن رغبته في أن يدفن فوق ـ لا الى جانب ـ خليلته حتى تمتزج رفاتها بعد الموت كما امتزج جسداهما قبل ذلك أثناء الحياة الدنيا . فلقد أصبحت (لوسيت) رمزا للفقدان . . حقيقة لقد أحب بعد ذلك وافترق مرات ومرات ، الا أن طيف لوسيت ظل يلاحقه في أحلامه المتكررة .

وقد تفتحت شهوته الجنسية مع فتاة غجرية ـ ومنذ ذلك الوقت كان منجذبا الى الأجناس البدائية ، خاصة وأنه لم ينس هذه التجربة طيلة حياته . وكان يحن الى حياة البحر الذي ضم رفات أخيه ، وذلك رغم خشيته أن يؤلم الأسرة بفراقه . ولكن حكم على والده بالسجن نتيجة لتلفيق تهمة اختلاس ضده ، ففقد وظيفته وكان لزاما عليه أن يسدد المبالغ التي أختلسها شخص آخر . لذلك وافقت أسرة فيو على أن يلتحق لوتي بالبحرية ، وأن يمهد لذلك بتلقي بعض الدراسات في باريس التي نفرمنها باللحظة الأولى ، خاصة وأنه كان لا يزال متعلقا بحب من خلفهم وراءه في روشفور : « وفي باريس كنت مثل أحد اولئك البدائيين الشبان الذين ينتزعون من حياة الغابة دون أن تبدو عليهم علامات الدهشة . فلم يثرني فيها شيء ، ربما باستثناء اللوفر والأوبرا . . . » وبعد أن أدى امتحانه التأهيلي عاد الى روشفور غير آسف على « مدينة النور » ، ثم التحق بالخدمة البحرية حيث تمت الصداقة بينه وبين صديقه الضابط بلكنت (واسمه الأصلي هو لوسيان هيرفي جوسلان) الذي قيض له أن يلعب دورا شديد الأهمية في حياة لوتي الأدبية . فقد كان بلكنت على ثقافة عالية ومحبا للفنون ، كما كان يشبه لوتي في كونه بالاضافة الى ذلك ضابطا ممتازا . ويبدو أن الفرنسيين ، ذوي التقاليد الثقافية الراسخة ، كانوا يستطيعون المزج بين الثقافة والبحرية بشكل لم يعهد لدى معظم الأساطيل الأخرى . فعلى حين أن القوات المسلحة البريطانية كانت تبدي الشك ، ان لم يكن الاحتقار لسمعة من يتجه من رجالها الى الأدب والكتابة ، فان مثل هذه الصفات كانت لدى الفرنسيين بمثابة جواز مرور للاحترام والاهتمام . وقد اشترك

الصديقان في تشاؤمهما وفي محاوراتهما التي وردت في قصة « ازيادي Aziade » وفي قصة « زهور البرم Fleurs d'ennui » ، وكذلك في قصة « ضابط شاب فقير » ، بحيث يصعب التمييز بينهما .

وفي الجزائر كان أول احتكاك له بالاسلام وبالمسلمين وأساليب حياتهم التي انجذب اليها طيلة ما تبقى من حياته . وكان هذا الاحتكاك الأول بالعالم الاسلامي قصيرا وبهيجا ، وان لم يتعد كونه ذا صفة سياحية : فقد تجمهر الضباط تحت التمرين حول طرقات « القصبة » الضيقة الملتوية ، ودخنوا النرجيلة في المقاهي الواقعة حول الميناء ، واشتروا الشباشب العربية الصفراء التي لم تكن قد حلت محلها الأحذية الغربية ، كما اشترى جوليان سلحفاة صغيرة (سُلَيْمَة) عاشت بعد ذلك في شارع سان بيير لمدة نصف قرن . وكان باستمرار يتذكر تلك الساعات البهيجة الأولى التي قضاها في الجزائر « وهي أبهج لحظات شبابي . . . فكل شيء ملائي بنشوة لذيذة فلم يدان شعوري في أي مكان آخر ما شعرت به في تلك الليالي التي قضيتها في القصبة حيث رائحة البرتقال والبخور القريب وعيون نساء المسلمين الواسعة المكحلة » .

وفي عام ١٨٧٠ توفي والده المعين الوحيد للأسرة مما حمله عبء اعالة هذه الأسرة وتسديد باقي ديون والده . وفي نفس العام عين ضابطا بحريا عاملا وزار أمريكا الجنوبية - وفي أواخر عام ١٨٧١ توجه الى تاهيتي - وفي طريقه اليها زار جزيرة ايستر الواقعة ما بين شيلي وتاهيتي - فقد كان على طاقم السفينة أن يقدموا تقارير اضافية عن هذه البقاع الجرداء الصعبة ، خاصة وأن فرنسا كانت شديدة الاهتمام بمستعمراتها الجديدة . . . وكان الجنس البدائي الذي يقطن الجزيرة من أصول ماورية مما شجع جوليان على أن يكتب انطباعاته على نمط ما فعله في يومياته ، وأن يوضحها برسومات لعله يبيعها لاحدى المجلات الفرنسية المعروفة ، بحيث يعزز دخل أسرته التي اضطرت الى تأجير بعض غرف المنزل . وأصابت كتابات جوليان ورسومه قبولا لدى الناشرين الذين طالبوه بالمزيد .

وهكذا فقبل أن يصبح جوليان قصاصا تحول الى ما يعرف الآن بالمحرر المتنقل . وفي ذلك الوقت لم تكن التقارير الفوتوغرافية تشكل أخبارا يومية خاصة ، ولم تكن ثمة نشرات اذاعية أو ارسال تليفزيوني أو رسائل يبعث بها المراسلون من مواقع الأحداث . ورغم ذلك فقد كانت الانطباعات المتعلقة بالأماكن النائية لا تزال نادرة ومرغوبا فيها من الناشرين والقراء على حد سواء . ونتيجة لكل ذلك فقد أصبح جوليان رساما ذا موهبة استثنائية : فرسومه كانت فوق مستوى الهواية ، وبالتالي كان بامكانه أن يتكسب من قلمه ، وبالاضافة الى ذلك فقد كلفه قائد السفينة بالقيام بجولات في الجزيرة خاصة وقد لحظ أن جوليان يجد هوى لدى « التيريرين » الذين كان بامكانه أن يتفاهم معهم ، وكانت تلك هي موهبته الخاصة : فقد كان بامكانه أن يناقش الدين والفلسفات والسياسات والأساطير .

وقد توجه طاقم السفينة من جزيرة ايستر الى تاهيتي التي كانت موضوع قصة « زواج لوتي » وهو الاسم المستعار الذي اشتهر به . وهذه القصة تصف الحياة في بولينيزيا كما عرفها لوتي حتى وصلت السفينة « فلور » الى تاهيتي في عام ١٨٧٢ . وجمال الطبيعة في هذه المنطقة أخاذ خاصة وأن الجزيرة كانت حتى ذلك الوقت لا تزال تحتفظ بعاداتها وطابعها المحلي الذي لم تمسخه السياحة بعد . وهناك كان بامكان جوليان أن ينعم بالحياة البدائية التي تتعارض مع حياة الحضارة ، وبالتالي فسرعان ما اندمج فيها مسجلا عنها الكثير من يومياته ، وقد أرسل بعض خواطره الى أسرته أو الى مجلة « الوستراسيون » . وهذه الحياة هي التي ألهمته قصة « زواج لوتي » التي انتقل فيها بقرائه الى جزر غريبة والى مناظر وأصوات وألوان خلابة ، وقد أطلق عليها أهل الجزيرة اسم لوتي ، وهو اسم احدى الزهور . وتحكي القصة تعرف لوتي على راراهو الجميلة البالغة من العمر خمسة عشر ربيعا وتبادلهما الحب ثم زواجهما على الطريقة التاهيتية ، وهو الزواج الذي اعترفت به الملكة بوماريه وشجعته . ولكن القدر لا يلبث أن فرق بين الحبيبين : فقد غادر لوتي الجزيرة واعتصر الألم راراهو التي لم تلبث حياتها ان

أنتهت نهاية سيئة . ولم ينس لوتي ما حدث ، وأبدى عليه أسفه المستمر ، وهو النمط المتكرر في حياته وفي كتاباته ، ورارا هو هي رمز العاطفة المتقدة والشهوة والجمال واللون المتوهج وكل الحريات . ويصف لوتي نساء تاهيتي بأنهن صغيرات وتافهات ومثيرات للحيوية . ويورد لنا أن عام ١٨٧٢ كان بمثابة أجمل فترات جزيرة بابيت : « فلم يحدث على الاطلاق أن أقيم مثل هذه الحفلات الكثيرة والرقصات وحفلات العشاء ـ فكل مساء كان يشبه نوعا من الجنون . فحين كانت دقات الطبول تدعو أهل تاهيتي الى رقصة (أيا ـ أيا) كانوا يأتون مسرعين ، ثم تمتد الرقصات حتى الصباح ، مسرعة الى حد الجنون » .

وكانت رحلة لوتي الثانية الى السنغال . ولما كان الناشرون يلحون في طلب انطباعاته عن افريقيا ، ورغم أن لوتي لم يكتب « قصة سباهي » الا في عام ١٨٨٠ ، أي بعد ستة أعوام من مبارحته للسنغال ، فان مادة القصة ذاتية الى حد كبير ومستقاة من اليوميات التي كتبها خلال قيامه بالخدمة ما بين داكار وسان لوي في عام ١٨٧٣ . حينئذ كانت داكار أهم موانىء السنغال ، وكانت قد أصبحت عاصمة لغرب أفريقيا في عام ١٨٦٢ أي بعد عام اعلان الحماية الفرنسية على المناطق المجاورة ، وكان الجنود (السباهية) الذين يرتدون ملابس أنيقة وطرابيش حمراء طويلة ومعاطف فضفاضة ، يشغلون عددا من الحصون الصغيرة ويشنون غارات تأديبية على القبائل المعتدية في الوقت الذي كان فيه الأسطول الفرنسي يكلف عددا قليلا من السفن بحراسة الساحل ومجرى نهر السنغال . وكانت التجارة قد بدأت في الاستقرار ، خاصة وأن المنطقة كانت تضم موانىء تجارية صغيرة منذ القرن السابع عشر . ورغم أن السنغال كانت أقدم مستعمرة فرنسية في افريقيا الا أن أحوالها الاقتصادية لم تتحسن الا بعد عام ١٨٨٠ حين أقيم خط حديدي يصل داكار بسان لوي . أما المناطق الداخلية ـ موريتانيا الجنوبية وتمبكتو والصحراء . فلم يكن يتسنى الوصول اليها الا على مراحل شاقة عبر نهري السنغال والنيجر .

وحين حل لوتي بالسنغال كان الأوروبيون قد شكلوا جالية صغيرة ـ فالى جانب السباهية (الذين كانوا يضمون قوات موالية ، في الوقت الذي كان فيه معظم ملاحي السفن الفرنسية من الزنوج) كان « البيض » يعملون في التجارة أو في الادارة الحكومية . وقد كتب في يومياته : « ان الأوروبيين الذين يأتون الى هذا المكان هم لاجئون أو مفلسون يجرون وراء الثروة على حساب الصحة أو الحياة » . وكانت هذه الحياة القاسية تختلف تماما عن جمال طبيعة تاهيتي أو عن حياة روشفور ـ وكان لوتي يسجل كل شيء بدقته المعهودة : فهناك قليل من الشوارع التي تنتهي عند الصحراء ، وهنا أيضا الجوارح الضخمة السوداء التي تحوم لتنقض على القاذورات . وهناك المباني والثكنات والمستشفى وكنيسة صغيرة مصبوغة باللون الأبيض والمسجد الكبير الذي يفوقها منظرا وجلالا بحكم أن أغلبية السكان من المسلمين . وحول كل ذلك يوجد عدد كبير من الأكواخ المستديرة ذات السقف المخروطي التي تنبثق من الأرض الجرداء حيث النبات الوحيد هو أشجار الباوباب الضخمة . والحرارة في هذه المنطقة قاتلة : فالحمى الصفراء والملاريا كانتا تقضيان على عدد كبير من الأوروبيين . أما في فصول الأمطار فان رائحة العفونة كانت تغطي على كل شيء في حين كانت الرياح العاتية تهب من الصحراء خلال موسم الجفاف . ورغم أنه لم يوجد في هذه المناطق ما يجعلها مرغوبا فيها ، الا أن لوتي وجدها جذابة الى حد كبير . ويبرز هذا الاطار العام في « قصة سباهي » التي تدور حول الجندي جان بيرال الذي يحن حنينا شديدا الى العودة الى فرنسا ، ولكنه « لم يكن يتصور نفسه مرتديا ملابس الرجال الآخرين في قريته بعد أن بدا أنه لن يعود الى حياة السباهي الفخور . ففي داخل هذه البزة القرمزية تعلم كيف يعيش ، وعلى أرض افريقيا أصبح رجلا فاتحيا ، أحب طربوشه العربي وسيفه وحصانه وصحراءها الملعونة . . . لم يكن يعرف ألوان الخداع التي كانت أحيانا تنتظر هؤلاء الشبان ، البحارة والجنود والسباهية ـ حين يعودون الى القرية التي كانوا يحلمون بها والتي بارحوها حين كانوا قريبي العهد

بطور الطفولة وظلوا على البعد يحلمون بها . أي حزن وأي ملل رتيب ينتظر اولئك المنفيين حين يعودون ! فهؤلاء السباهية المساكين الذين تعودوا مثله على الحياة الافريقية كانوا أحيانا ما يحنون الى شواطىء السنغال الموحشة . . . بما في ذلك الساعات الطوال التي يقضيها كل منهم فوق حصانه والحياة التي يتمتع فيها المرء بقسط أوفر من الحرية وبريق الضوء الشديد والآفاق غير المحدودة . ففي هدوء الموطن يحس المرء بالحاجة الى تلك الشمس الحارقة والحرارة الأبدية ويحن الى الصحراء » . ورغم أن السنغال كانت تضم أسودا وقردة ونعاما وتماسيح وأفراس البحر ، الا أن لوتي لم يتجه الى الصيد ، لأنه منذ طفولته كان ينفر من قتل الحيوانات . والى جانب الهدوء الظاهري ورتابة الحياة كانت ثمة أخطار محتملة : فهناك المناوشات مع الوطنيين المشاكسين والحملات التأديبية والحروب الصغيرة التي كانت أحيانا ما تنشب بين مختلف القبائل ، والنيران المشتعلة في القرى المعتدى عليها وهي النيران التي تضيء السماء ، وأصوات الصراخ التي كانت تخترق الهواء الساكن مختلطة بصرخات ابن آوى . . . ثم تجيء بعد ذلك تجريدة سباهية خارجة من القلعة أو مبحرة فوق مياه نهر السنغال متجهة للقتال في مناطق شديدة الحرارة . وفي السنغال خبر لوتي قصة حب لم تعرف تفاصيلها ، خاصة وأنه استبعد من يومياته كل ما يتعلق بها . وربما كانت العشيقة (كورا) زوجة تاجر ثري في سان لوي . وكانت بطلة هذه القصة مدجنة يحتقرها أوروبيو سان لوي لأنها ملونة وغير أخلاقية ، ولا تتمتع بوضع اجتماعي محترم . ولم تكن شهواتها بشهوات غجرية روشفور أو راراهو . اذ أنها جعلت من السباهي ألعوبة فتلذذ بتعذيبه وافساد أخلاقه . وملخص الأمر فان « قصة سباهي » تدور حول أفريقيا القارة السوداء ـ بكل أساليبها الشريرة والتي لم يكن قد أميط اللثام عنها بعد ـ فقد كانت لا تزال تعج بالسحر وطقوسه وبالأمراض التي أمكن فيما بعد التغلب عليها ، وبالحيوانات والأشجار والرقصات والموسيقى الافريقية التي التقطتها أذن لوتي الموسيقية قبل أن تصبح مألوفة في الغرب .

●●●

ذهب الممثل الفرنسي الشهير ساشا جتري الى ضرورة بناء نصب تذكاري للبحرية الفرنسية التي أصدرت أمرها للملازم فيو بالتوجه الى سالونيك وكتابة ما يلي على قاعدته « الى وزارة البحرية التي أمرت بيير لوتي بأن يكتب قصة « أزيادي » في يوما ما » . وقد جارى جتري في رأيه هذا عدد آخر لا يحصى من القراء الذين تابعوا سلسلة الأحداث التي مر بها ضابط بحري شاب ألمّ في المياه التركية . الا أن هذه القصة تعدو كونها أحلاما رومانسية ، اذ أنها قصة أحلام لوتي الرومانسية ومصدر ميوله التركية طيلة ما تبقى من حياته . كما أنها تعيد الى الأذهان أحوال الأستانة ، مدينة السلاطين ، قبل أن تصبح استنبول كاثورك . فقد شعر لوتي بارتباطه بالمدينة وشعبها طيلة ما تبقى من حياته ، فأسلوب الحياة التركية وجمال المدينة كانا باستمرار يسلبان لبه ويثيران حنينه : ولهذا ليس من عجب أن توصف قصة « أزيادي » بأنها تحكي حب لوتي لمدينة لا لامرأة . فعلى حين أنه يعرض لنفسه ولرحلاته في « زواج لوتي » و « قصة سباهي » بشيء من الخيال ، فان « أزيادي » تختلف عن ذلك كل الاختلاف . . فاليوميات التي سطرها خلال اقامته في تركيا هي مصدر هذه القصة التي كانت أول كتبه . وعلى حين أن كتابه الثاني الذي يعرض لقصة جزيرة باييت كان غنائيا ، وان كتابه الثالث الذي يعرض للسنغال كان ينضح بالعنف المتقد فان « أزيادي » تمعن في اثارة الحزن والانقباض . فعرضه للحياة التركية يختلط بمناظر الحب البهيج وبأنماط الحياة المحلية ـ وفي ثنايا كل ذلك نجد خيطا مأساويا ينسج كل شيء في اطار أحلام الحب والفراق . . .

فلقد عاش لوتي هذه المغامرة ما بين سفينته وبين البيت الصغير الذي كان يلتقي فيه مع محبوبته الشركسية التي اجتذبها من الحريم ، وقد سجلت يومياته كل ذلك ولم تكن بحاجة الى نسيج درامي لتتحول الى قصة . الا

أنه كان يلعب بالنار لأنه كان مسيحيا (روميا) يعيش في بلاد المسلمين ، وتتضمن مغامرته أخطار جمة كانت كفيلة بتعريضه للقتل . ولم يغير في قصته سوى الأسماء وذلك حرصا منه على تجنب الحرج الذي يستتبع الاشارة الى الأسماء الحقيقية . و « أزيادي » اسم ذو ايقاع شرقي اخترعه ليحمي خليلته من الفضيحة التي كان لا بد أن تحيط بها بعد نشر الكتاب ، ولو أنه كان يشير باستمرار الى أن اسمها الحقيقي كان أجمل . وقد قيل أن « أزيادي » مزيج من كلمتين تركيتين : عزيز وياد (بمعنى ذاكرة في حين أن الكلمة التركية « أزاد » تعني « حُرّ » . وعلى أي حال ففي عام ١٨٧٦ رست سفينة لوتي في سالونيك ، وكانت تشكل احدى قطع الأسطول المشترك (الفرنسي ـ والألماني والانجليزي ـ والنمسوي ـ والروسي) الذي أرسل الى المياه التركية للمطالبة بتعويض عن مقتل القنصلين الألماني والفرنسي . وحينئذ كان يشوب أوروبا التوتر على اثر مذابح بلغاريا ، ومن ثم لم يكن القصد من ارسال الأسطول المتحالف الى المياه التركية مجرد الثأر لمقتل القنصلين بل أيضا تأكيد سخط أوروبا المسيحية لاضطهاد تركيا للأقليات المسيحية ، هذا بالاضافة الى تحقيق الأطماع الأوروبية التوسعية على حساب الامبراطورية العثمانية . ويستهل لوتي كتابه باعدام قتلة القنصلين : « يوم جميل من أيام شهر مايو . . حتى وصلت الأساطيل المتحالفة الى رصيف الميناء كان الجلادون يضعون لمساتهم الأخيرة لعملهم . . . وكانت النوافذ وأسطح المنازل غاصة بالنظارة : وعلى شرفة قريبة كان المسئولون الأتراك يبتسمون لهذا المنظر المألوف . ولم تكن حكومة السلطان قد أنفقت الكثير على المشانق التي كانت من الانخفاض لدرجة أن أقدام الجناة العارية لامست الأرض . . . » .

وبقي الأسطول المتحالف في مياه سالونيك بعض الوقت مما أتاح للوتي أن يقوم ببعض جولاته التقليدية في المدينة وفي المناطق الريفية المحيطة بها . ولم يكن سخط الناس على هذه التظاهرة الأوروبية خافيا ، بحيث صدرت الأوامر لكل الضباط الذين يشاؤ ون النزول الى الشاطىء بأن يرتدوا كامل ملابسهم وأن يحملوا أسلحتهم وسيوفهم . ورأت أزيادي لوتي في مظهره المثير خلال جولته في الحي الاسلامي من المدينة الذي كانت شوارعه الضيقة المتعرجة تطل عليها المشربيات : « حلقت أزيادي فيَّ » . . . كان لا بد أن تخشىء من الرجل التركي ـ الا أن الكافر ليس رجلا ، بل هو مجرد شيء مثير لحب الاستطلاع . . . شيء يجب ملاحظته بدون اهتمام » . وفي الحال وقع لوتي أسير تلك العيون الجميلة وذلك السحر الشرقي في اطار الفاكهة المحرمة التي كانت أزيادي موضوعها ، ولكن دون أن يستطيع تبادل كلمة واحدة معها . فكيف يمكنه الاقتراب منها برغم احساسه بأنها كانت تود منه ذلك ؟

وكان لوتي منذ أن وطئت قدماه الأراضي التركية قد أحس بانتمائه اليها ـ وفي الحال قرر أن يصبح جزءا من تيار الحياة الشرقية العظيم الذي كان ينبثق من شوارع الأسواق أو ـ يبدو في الجلوس بلا حراك ويهدوء تحت وطأة تخدير « الكيف » الذي كان يوفر نفحات من لا شيء . . . اذ أن الكيف أو الراحة هما بمثابة التسحب الشرقي من الواقع المرير . وكانت الراحة لدى الأتراك تستهلك ساعات لا اعتبار فيها للزمن في ظل القدرية ، تشوبها أحلام تتشكل مع دخان النرجيلة . أما بالنسبة الى لوتي الذي كان يهرب باستمرار من حقائق الحياة وشبح الموت ، فان الراحة شكلت أحد ارتباطاته بالحياة التركية . وهكذا نجده يرتدي الملابس التركية ويتخذ لنفسه اسم عاصم أفندي الألباني . أما أزيادي الشركسية فكانت أصغر زوجات عابدين أفندي العجوز الأربع اللاتي كن يقطن هن وعبيدهن السود منزلا أنيقا يطل على سالونيك ، ويقع على الطريق المفضي الى موناستير . ولما كان المكان ريفيا فلم تفرض حراسة مشددة على الحريم ، وان وجدت قضبان في كل مكان : « لم تكن ملكي بعد ولكن لم يفصلنا شيء سوى حواجز مادية ، وجود سيدها والقضبان الحديدية الموجودة في نافذتها » . . . « ان الأوضاع في تركيا تجري على المنوال التالي : النساء للأغنياء الذين يستطيعون امتلاك

الكثير ، والغلمان الفقراء ! . . » وهكذا استعان لوتي بملاح تعرف عليه في الميناء (واسمه صمويل ، وفي القصة دانيل) لكي يدلف به الى المنزل عابدين أفندي برشوة خدمه ـ ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي ، كان صمويل يشتهي لوتي !! وأخيرا قبلت أزيادي أن تختلي به في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة زنجية وحارس ألباني مدجج بالسلاح انطلا قبل المقابلة الى زورق صمويل : « أنا وحيد مع المرأة المحجبة وهي صامتة ساكنة مثل شبح مقنع الوجه . . . عيناي مثبتتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو اشارة ما . . . . وحين نصبح بعيدين عن كل شيء تقدم لي ذراعيها ، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين ألمسها . وفي احتكاكنا الأول هذا يداهمني اعياء قاتل : فأحجبتها مضمخة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد . لقد أحببت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها ، الا أن مشاعري لم تشهد قط شبيها بالجنون الذي أشعر به الآن . . . . . » وان زورق أزيادي يغص بالسجاجيد والطنافس والمفارش التركية وبكل مظاهر ترف الشرق ، بحيث يبدو وكأنه سرير عائم لا مجرد زورق . وموقفنا غير عادي بحيث أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة . . . وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر ، وتستمر نفس القبلة التي بدأت في الليل حتى الفجر » .

وبارحت سفينة لوتي سالونيك بعد أن قام صمويل بمهمة الترجمة كالعادة ، ويتفق العاشقان على التلاقي في استنبول في فصل الخريف حين يتحرك اليها عابدين أفندي مع حريمه . ويصل لوتي الى العاصمة العثمانية ويفتن بها ويمعن في وصفها : فالجليد يغطيها في فصل الشتاء ، ويكشف نور القمر من ثنايا الضباب عن كتل المساجد الغبراء ذات المآذن الشبيهة بالحربة : في حين أن مشربيات المنازل كانت تجعل المرء يشعر بأن العيون تتطلع اليه وكأنها تخفي أسرار قاتمة . وهناك أيضا المقابر وتقديس الموت وهو ما يعتقد به لوتي الذي يقارن بين المقبرة التركية وقرينتها الأوروبية : فالأولى ليس بها شيء من الرعب الذي تبعثه المقابر الأوروبية . الا أن كآبتها الشرقية أخف بل وأكثر جلالا » . وقرر أن ينغمر في الحياة التركية استعدادا لوصول أزيادي . فيتعلم مبادىء اللغة التركية ويعد مسكنا في حي أيوب وهو حي تركي قح يغص بالأسواق والمقاهي والمقابر التي تحيط بضريح الصحابي أبي أيوب الأنصاري . وتنكر لوتي في زي ألباني حتى اعتقد سكان الحي أنه كذلك . وحينئذ جرى خلع السلطان مراد الخامس الذي اختلط عقله ، وجيء بالسلطان عبد الحميد الثاني من « القفص » ـ اذ كان من عادة سلاطين آل عثمان أن يحددوا اقامة أفراد الأسرة وذلك تجنبا للمنافسات على الحكم . وقد شهد لوتي موكب عبد الحميد وهو في طريقه الى مسجد أيوب حيث كانت تتم مراسيم تنصيب كل سلطان جديد باحتفال يتقلد فيه سيف جده عثمان مؤسس الأسرة .

وأحب لوتي كل ما هو تركي ، وارتبط بتركيا وأساليب حياتها وشعبها بحيث لم يرقه تنديد أوروبا بالدولة العثمانية بسبب مشكلة الأقليات المسيحية . ففي تركيا تعرف على شعب وعشق امرأة وتشرب عقيدة صوفية والدمع في بلد وأعجب بفتونه ـ فقد كان كل شيء يفوق كل ما رآه حتى ذلك الوقت ، وطيلة ما تبقى من حياته ظل أسير هذا الارتباط مخلصا لكل ما هو تركي اخلاصا أعمى . وفي قصة أزيادي نجد لوتي ينسج خيوطا كثيرة الألوان : فهناك تفاصيل دقيقة وعادات وعقائد قديمة وأشخاص غير عاديين . وبالامكان قراءة « أزيادي » ـ التي تفوق كل قصصه الأخرى في طابعها الذاتي ـ من عدة زوايا : فهناك قصة الحب ، الى جانب عرض شخصية المؤلف ورسم صورة ناطقة لاستنبول القديمة . ومضى لوتي يتعلم اللغة التركية التي سرعان ما أتقنها وتحدث بها بطلاقة ، وطفق يغشى المجالس التركية في نمطها القديم لا في النمط الجديد المتطور من الغرب : فالناس يجلسون على الأرض ويتحادثون بشأن الحرب التي كانت توشك أن تندلع مع روسيا وشعوب البلقان ، ولوتي يقف الى جانب تركيا على طول الخط . وبين هذا وذاك تستمر علاقته مع أزيادي التي يرثى لحالها وحال غيرها من النساء الشرقيات : « لا تكترث النساء التركيات ، وبخاصة أكثرهن تطورا ، بالاخلاص الا

الرقابة الشديدة وخشية العقاب هما وحدهما اللذان يجفيانهن . فهن باستمرار عاطلات يعتصرهن الملل والرتابة والوحشة في حياة الحريم . وهن يستطعن تسليم أنفسهن لأول شخص يلتقين به : الى عبد في متناول اليد أو الى ملاح يلازمهن في نزهة تجديف ، وذلك حالة كونه جميل المحيا ويلقي في النفس هوى . . . . وان اتقائي للمتهن ومنزلي المنزوي كانا يتناسبان مع مثل هذه المشروعات ، ولو أردت فلا شك أن مسكني كان يمكن أن يصبح ملتقى لكثير من هؤلاء الحبيسات » . وقد أهدته أزيادي خاتما نقش عليه اسمها بالأحرف التركية ولكي تحصل على هذا الخاتم باعت بعض مصاغها ، وذلك لأنها لم يكن باستطاعتها أن تحصل على المال اللازم لشراء أي شيء بحكم أن الأزواج كانوا هم الذين يتولون الشراء . وحين أزف موعد رحيل لوتي ودعته بحفلة موسيقية راقصة ونزعت الحجاب . وهو تقليد لم يسبق له مثيل في حي أيوب . وقد حلها الأسى على أن تقطع أحد شراييها بفنجان قهوة كانت قد هشمته ، ولكن أمكن انقاذها . واتفقت مع لوتي على أن يقوم الخادم أحمد بايصال خطابات لوتي اليها بوساطة السيدة العجوز خديجة . وحين دنت ساعة رحيل سفينة لوتي توجهت أزيادي لوداعه غير مكترثة بشيء ، ولو أنها كانت محجبة . وقد أنهى لوتي القصة بموت أزيادي وتوجه البطل الى المقبرة لمناجاة حبيبته .

وفي يناير ١٨٧٩ نشرت قصة « أزيادي » بدون توقيع ـ وكان عنوان القصة كالآتي : « استنبول ، ١٨٧٦ ـ ٧٩ ـ مختارات من ملحوظات وخطابات ملازم في الأسطول البريطاني » . وفي عام ١٨٨٠ نشرت قصة « زواج لوتي » بتوقيع « بقلم مؤلف أزيادي » ، وهي القصة التي جلبت له الشهرة بين يوم وليلة . ولم يكن الفرنسيون قد تقبلوا « أزيادي » بقبول حسن ، ولكنهم سرعان ما التفتوا اليها بعد نشر قصة « زواج لوتي » التي وجدت هوى في نفوسهم ذات النزعات المادية . وأعيد طبع « أزيادي » و « زواج لوتي » عدة مرات ، وطفقت المحلات تبيع « فيونكة » واراهو ومشبك لوتي والحلوى التركية وتدفقت الأموال على لوتي مما سهل أمور « العجوزات العزيزات » في روشفور . ورغم الشهرة التي أصابها فجأة ، فانه كان لا يزال ينفر من « مدينة النور » ، خاصة وأن القسط القليل الذي تحصل عليه من التعليم وضحالة ثقافته مما جعله لا يتأقلم بسهولة مع ثقافات باريس الحية عالية المستوى ـ ولهذا وصفه أناتول فرانس « بالأمي الشامخ » .

وفي ربيع ١٨٨١ رست سفينة لوتي في الجزائر . ويستمتع لوتي من جديد بالسماء الزرقاء ومياه البحر المتوسط ذات « لون التركواز المتصهر » ـ ومرة أخرى نجد لوتي نفسه في بلاد النخيل والاسلام ويطرب لصوت المؤذن . وكان الاستعمار الفرنسي قد أدى الى تغير أوضاع الجزائر عما كانت عليه خلال زيارة لوتي الأولى للمنطقة ، بحيث تراجعت الأوضاع القديمة « ولم يبق على حاله سوى ضوء الشمس والمنازل » . وقد ألهمته هذه الزيارة بقصة « سليمة » التي وصفها بأنها « قصة شرقية » ، كما ألهمته بقصة « سيدات القصبة الثلاث » . وهنا نجده يعرض لمدينة « بابل » التي دبت فيها الروح العربية ، حانية تحت أقدام مدينة عربية قديمة تحيا فيها النسوة نفس الحياة التقليدية القديمة .

ويصور لوتي أحلام هؤلاء النسوة اللاتي يستيقظن وقت الغروب بعد قيلولة طويلة . ثم يصف بحارة من الباسك والبريتانيين وهم يجوبون شوارع القصبة حيث تحاول السيدات الثلاث ـ الموسات ـ اغراءهم باللحاق بهن الى الأحواش التي يقطنّها . وفي الجزائر نجده يقضي أوقات فراغه على الشاطىء مندمجا في الحياة المحلية ، ومستمتعا بالموسيقى العربية التي تطربه خاصة وأنها تذكره بتركيا : « كل ما يمس الاسلام ، من قريب أو بعيد ، يأسرني ، وكذلك يبدو أن مسلمي كل البلدان يتقبلونني ويرحبون بي ترحيبا يختلف عن ترحيبهم بالآخرين ، كما لو كنت واحدا منهم » .

وفي خريف عام ١٨٨١ يقوم لوتي باعتباره أحد ضباط الأسطول الدولي بمراقبة الأوضاع على سواحل بحر الأدرياتيك التابعة للدولة العثمانية ـ بارتياد سواحل دلماشيا والجبل الأسود وألبانيا . فقد كانت مدينة

دلسينجو مسرحا لاصطدام المصالح الروسية والتركية بعد تعرضها للقلاقل التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين والأرثوذكس . والكل من رعاة الأغنام وصائدي الأسماك واللصوص ، وهم يصطرعون ويتصادمون بحيث كان باستطاعتهم أن يثيروا حربا عالمية كتلك التي نشبت في عام ١٩١٤ ، وكالعادة يمضي لوتي أوقاتا طويلة على الشاطيء ويسجل أوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، خاصة وأنه اتفق مع بعض المجلات على كتابة مقالات من هذه المناطق . ولم يوجد مجال في هذه الرحلة للحياة والحب بالشكل الذي حدث في استنبول أو بابييت ، هذا برغم الشارته العابرة الى التقائه بفلاحة من الهرسك . ولا يشير في هذا الموضع الى مروره بتجربة عاطفية ، بل ان علاقته بهذه الفلاحة كانت جنسية محضة . وقد كتب عن تجربته هذه قصة « ياسكوالا ايفانوفيتش » التي تحكي أحداث رحلته في الجبل الأسود . ولم يصادف هذا الكتاب الذي اشترك مع صديقه بلكنت في كتابته ، نجاحا كبيرا . كما كتب قصة « زهور الضجر » التي عرض فيها لمنظر الجبل الأسود كما عرض لسكانه البدائيين المتوحشين المسلحين بالخناجر . ولا يفوت عليه أن ينوه بأن هؤلاء السلاف كانوا الأعداء التقليديين للمسلمين الأتراك ، ويشير الى قلعة كانت تعلق فيها رؤوس المسلمين على أعمدة عالية . وقد أبدى رغبة شديدة في عبور الحدود الجبلية التي كانت تفصله عن تركيا ، وذلك جريا وراء الهدوء والسكينة ، وربما الالتقاء بأزيادي . وفي كتاره وصلته رسالة منها جاء فيها ما يلي : « اذا ما عدت الى القسطنطينية ، وهو مالا أرغب لك فيه أيا كانت رغبتك في القيام بذلك ، أفلا تستأنف الحماقات التي ارتكبتها فيها لدى زيارتك الأولى ؟ »

وفي عام ١٨٨٣ أبحر لوتي الى الشرق الأقصى حيث كان الفرنسيون يدافعون بشراسة عن أملاكهم الاستعمارية الشاسعة وبخاصة في الهند الصينية . وقد أبدى نفوره من عنف القتال ، ولكن دون أن يتطرق ذلك الى شعوره الوطني . وحين عاد الى روشفور أعد في منزل الأسرة غرفة تركية تضم صورة لأزيادي أحاطها بكل ألوان الجمال : السجاجيد التركية والأقمشة المطرزة ، ثم أضاف الى الغرفة سقفا موشى بالمخمل والذهب . وكانت هذه الغرفة تحتوي على طنافس حريرية ومسابح من العنبر وأسلحة دمشقية مصفوفة على مناضد قهوة صغيرة مصنوعة من خشب الأرز ومطعمة بالياقوت واللآليء . ثم هيأ غرفة عربية صغيرة مفضية الى الغرفة التركية . وقد تخللت جدران هذه الغرفة قراميد قديمة ، عربية وفارسية وشواهد مقابر وقنينات فضية ومشربيات كان قد التقطها من أسواق الشرق الأوسط أو من أكوام القمامة التي صادفها في أحياء القصبة القديمة . وفي داخل هذا الاطار الذي يشتم منه حنينه الدائب الى الشرق كان لوتي يمضي الساعات الطوال التي يستعيد فيها الماضي ، وهو يرتدي برنسه ويدخن النارجيلة . ولم يكن خلال هذه المرحلة قد هيأ بعد أعمدة المسجد والمحراب أو الضريح الذي تعلوه عمامة .

وفي عام ١٨٨٥ توجه لوتي الى اليابان ، وفي نجازاكي أمضى وقتا طويلا على الساحل ، راقب خلاله أحوال اليابانيين . وفي أول كتبه عن اليابان وعنوانه « مدام كريسانتيم » وفي قصة « زواجه » الذي تم على شكل شبه تجاري مع احدى الفتيات اللاتي كانت أسرهن « تؤجرهن » لأي شخص يرغب في اصطحابهن بعض الوقت . وفي عام ١٨٨٧ دعته ملكة رومانيا لزيارتها ، وبعد أن لبى هذه الدعوة عاد الى استنبول حيث أخذ يجوب شوارع المدينة بحثا عن أزيادي « حبه المفقود » مرتديا الملابس التركية التي أخذها معه ، وأخيرا وجد أن ما حدث بالفعل يتطابق مع نهاية قصة « أزيادي » . فقد نمى الى علمه أن عابدين أفندي أحاط بما حدث قبيل مبارحة لوتي لاستنبول ، وذلك عن طريق وشاية بعض نسوة الحريم ، ولهذا تم عزلها في غرفة منفردة حيث داهمها المرض (وربما دس لها السم) ثم فارقت الحياة . لم يحاول لوتي العثور على مقبرة محبوبته بمساعدة السيدة خديجة ، مع علمه بما يكتنف هذه المحاولة من مخاطر ، فقد كان محرما على « الأروام »

ارتياد مقابر المسلمات . وهو يورد كل ذلك في قصة « شبح الشرق Phantome d,Orient » التي تعد تكملة لقصة « أزيادي » . وبعد أن عاد الى روشفور انكب على بناء مسجده الذي بناه بأنقاض مسجد سني كان على وشك أن يهدم في دمشق - فقد اشترى كل أنقاض الأعمدة والبواكي والمحاريب ، ونقلها الى فرنسا حيث تمت اعادة بنائها على أيدي مجموعة من العمال الفرنسيين والعرب . وقد تغلب على مشكلة اعداد مكان للمسجد بأن اشترى منزلين مجاورين لمنزل الأسرة أضاف الى مساحتها ستوديو أخته السابق .

وفي عام ١٨٨٩ زار مراكش التي ألهمته بقصة « في مراكش Au Maroc » . ويمثل هذا الكتاب مرحلة انتقال ما بين كتبه الأولى التي تنبض بالحب والترحال وتمتزج أحداثها بتجاربه الشخصية وبين خواطره التالية التي لا تعكس العواطف المشوبة أو الشعور الحقيقي بالدهشة لكل ما هو جديد ، بقدر ما تسجل ما تلحظه عيون الرسام من زاوية رؤيته الخاصة . واذا ما أخذنا بما ذهب اليه لوتي في مقدمة كتابه عن مراكش ، فلمكاننا أن نتهمه بالتحيز : « لقد شعرت دائما بأن روحي تصطبغ عربية » . وفي قصة لوتي عن مراكش نجده يصور حفل استقبال السلطان للسفير الفرنسي ويصف أسوار فاس المرتفعة وبهو السفراء الواسع والقواد المرتدين ملابس فخمة والجنود المرتدين ملابس براقة والموسيقيين الزنوج . ولكن يحيط بكل ذلك اطار موحش : فالجدران القائمة تطغى على البهو الضخم الذي تحيط به برك طينية قذرة ينبعث منها نقيق أعداد لا حصر لها مع الضفادع . ثم تصل عربة تجرها ستة خيول كانت الملكة فكتوريا قد أهدتها للسلطان . ولم تكن هذه العربة تحمل أحدا ، بل كانت مهمتها أن تنبه الى قرب وصول السلطان ممتطيا حصانه الأبيض . ويصف لوتي ما كان يحيط بوصول السلطان من طقوس ودعوات وتقديس باعتباره حفيد الرسول صلى الله عليه وسلم .

ثم تستضيفه ملكة رومانيا من جديد ، ويدعوه السلطان عبد الحميد ووزراؤه لزيارة استنبول وربما كان الهدف من هذه الدعوة تشجيعه على كتابة ما يعبر عن مشاعره ازاء العاصمة العثمانية . وقد ألهمته هذه الزيارة بالصفحات المعنونة « استنبول ١٩٠٠ » الواردة في كتابه « المنفي L, Exile » وفي قصر يلدز أمضى لوتي بضع ساعات مع السلطان عبد الحميد الذي كان موضع انتقاد الساسة والكتاب الغربيين ، خاصة وأنه لقب نفسه بخليفة المسلمين وتبنى حركة الجامعة الاسلامية باعتبارها سلاحا يمكنه من ايقاف الدول الأوروبية عند حدها بالتلويح بتحريك رعاياها المسلمين ضدها ، كما كانت هي تثير المتاعب للدولة العثمانية بتحريك رعاياها المسيحيين . وقد تلاقى الرجلان عند الشك في تآمر الغرب على الدولة العثمانية ، كما أبديا معارضتهما للتحديث الذي ارتآه شباب العثمانيين . . ذلك أن عبد الحميد كان لا يود أن يستورد الحضارة من الغرب ، لأنه كان يرى أن للشرق حضارته الاسلامية الخاصة ، كما أنه كان يرى أن الاسلام لا يشكل عائقا أمام التقدم ، ويؤمن بضرورة أن يتمشى الاصلاح مع تقاليد البلاد وعاداتها وقيمها ، وهو ما كان يؤمن به لوتي المنجذب الى الاسلام والمتأفف من بعض مظاهر الحضارة الغربية . وانتهز لوتي تقريب السلطات التركية له في تحقيق حلمه الخاص بالحصول على شاهد مقبرة أزيادي الذي كان يود أن يجعل منه مركز الدائرة بالنسبة الى مسجده وكعبة صلواته وأشواقه .

وفي عام ١٨٩٤ حقق رغبة والدته الخاصة بالحج الى الأماكن المسيحية المقدسة في فلسطين . ولكنه آثر أن يبدأ رحلته في مصر ثم يثني عليها بعبور شبه جزيرة سيناء (صحراء التيه) وطريق القوافل المهجور . وكان قبل قيامه برحلته هذه قد استوعب خلفياتها الانجيلية التي كان قد ألم بها في السابق أثناء الأمسيات التي كان يقضيها مع أسرته وهو طفل . وقد وصف رحلته هذه في ثلاثية « الصحراء - القدس - الجليل » التي سجلت مشاعره حين وصل الى القدس ، فاذا ما كانت البقاع المسيحية قد أبكته فانها أحيانا أورثته شعورا بالخواء البارد ، في حين أنه كان يشعر لدى اقترابه من المساجد بأن كيانه كان ينجذب نحو اطارها الذي لا يثير مثل هذا

الانقباض : « . . . انها تتيتك بالقبول وهي ملجأ للسلام » . كما كتب عن رحلته عبر فلسطين وسوريا ولبنان كتاب « الجليل » وهو الكتاب الثالث في ثلاثية الشرق الأوسط . فلم يتخيل قط أن دمشق ستكون كما رآها : « انها تتيتك ببهجة الشرق - انها مدينة اسلامية مبتسمة ومنفتحة » . . . « هل يمكن لأحد أن يشاهد دمشق للمرة الأولى دون أن تؤثر فيه ؟ » - فقد جاب أسواق المدينة ووجد الشرق الذي تصوره قصة « ألف ليلة وليلة » في قصر الباشا عبد الله وفي الأسواق المليئة بالثروات ، كما رأى كل شيء يلفه ضوء شمس الربيع الساطعة . وشاهد الحمائم والعصافير التي تحوم تحت زرقة السماء وشعر بالراحة التي توحي بها الأبهاء المطلة على النافورات . وزار القصور وأكشاك الجنائز والحمامات والمكتبات الشهيرة ، وأعاد كل ذلك الى ذهنه فترات ازدهار الحضارة الاسلامية . وعاد هو ورفاقه عبر تركيا حيث أمضوا أياما قلائل في بروسه أول عاصمة للدولة العثمانية . وبعد ذلك نشر كتاب « المسجد الأخضر La Mosquée Verte » باعتباره ذيلا لكتاب « الجليل » واستعرض فيه ما كان يحبه في الحياة التركية : الكبرياء والجمال والهدوء والصفاء ، وعرض لحياة الأتراك التي لم تكن تختلف عن حياة أجدادهم : « ساعات عمل قليلة كل يوم تدر عليهم ما يلبي حاجات ورغبات حياتهم المتواضعة . ثم حين تقترب الحياة من نهايتها ينبثق الايمان الذي يطارد رعب الموت » . وبعد أن عاد الى روشفور مضى يجمل مسجده الذي ازداد جمالا يوما بعد يوم فوضع سجاجيد شرقية ثمينة فوق الحصر على الطريقة التقليدية وأحاط المحراب بشمعدانات ضخمة من النحاس في حين تدلت بيضات النعام المحاطة بخيوط مزركشة على الطريقة التقليدية من السقف المفرط في الجمال ، المصنوع من خشب الأرز المنقوش ، وقامت النصوص القرآنية المضيئة المكتوبة بحروف عربية جميلة الى جانب القراميد الكوفية . وكل هذه المناظر كانت تنقله الى بلاد شرقية طواها النسيان .

وفي عام ١٩٠٣ نشر كتابه « الهند بدون الانجليز » وفي العام التالي نشر كتاب « صوب أصفهان » والكتابان وليدا رغبته في الترحال بعد بلوغ التقاعد . وفي الكتاب الأول نجده ينقد بالاستعمار البريطاني ، ومن ثم كان اهداؤه للرئيس كروجر رئيس جمهورية الترنسفال الذي كان قد ألحق هزائم فادحة بالانجليز الذين سعوا الى ضم بلاده الى ممتلكاتهم الامبراطورية . وقد بدأ رحلته الهندية حين نزل على المهراجا في سيلان . وقد وصف في كتابه قصر راجات كوشين الذي وجد فيه رسوما رائعة على الجدران وصفها بأنها « فن فريد جدا ، فهو غني ومدهش . . وهناك مجموعة كبيرة من العرايا مع اهتمام كبير بعلم التشريح . . . مع المبالغة في التمسك بقواعد الجمال الهندية . . فالخصر ممعن في الضيق والنهود شديد الامتلاء . . . وهناك خلط شديد بين الأسلحة والركب الضخمة . . وبين الآلهة والرجال والحيوانات والقردة والدببة والغزلان » . وقد أمضى لوتي أياما قليلة في مدينة بونديشيري الفرنسية ثم توجه الى حيدر أباد حيث استضافه « النظام » المسلم ، ثم الى راجبوتانا ثم الى أدايبور حيث استضافه المهراجا . وفي مدارس سعى الى مقابلة متصوفة الهندوس الذين لم يرحب بعدم خصوصية مبادئهم : « إنّه مجهول . خلود جماعي بدون روح شخصي ، طهارة بدون عبادة . . . لقد أتيت هنا يراودني الأمل الأخير وكان هذا كل ما قدموه لي قالوا صلاة دون أن يوجد من يصغي إليها . ان الانسان يقف وحيدا أمام مسئولياته . . ولد الانسان وحيدا ويعيش وحيدا ويموت وحيدا ، لمن تتعبد وأنت ذاتك إله ! ؟ » . وفي بنارس التقى « الفقراء » الشحاذين ، اذ أن السحرة من الفقراء القدامى كانوا قد انقرضوا . وقد قال له فقير : « ان الفقراء الحقيقيين ذوي العزم والقوة كانوا موجودين يوما ما ، ولكنهم اختفوا مع نهاية القرن الماضي . لقد ماتت روح الهند القديمة ذات الفقراء . اننا جنس يضمحل بعد أن احتككنا بأجناس الغرب الأكثر مادية ، وهذه الأجناس ستضمحل بدورها . . انه القانون » . ولم يتوصل لوتي الى السكينة : « انني بحاجة الى استمرار نفسي ، الى وجودي الأصيل والواعي والمنفصل الذي يمكنني من أن

أعثر من جديد على من أحببت أن أحبهم كما أحببتهم في الماضي . . . وإذا لم يتوفر ذلك فما الفائدة ؟ » ورغم أنه لم يلمس في الهند خوفا من الموت أو شعورا بالحزن (فقد حضر احتفال حرق جثث الموتى) ورغم أنه لم يتوصل الى النهج الروحي الذي التمسه عند الحكماء ، فانه تأثر ببعض تعاليمهم : « كل شيء يتغير في نظري . . . الحياة ، بل الموت ، يتخذان مظهرا جديدا . يبدو أن وجودي ، ذاتي ، قد بدأ يبرز في روح العالم الكبيرة » .

وما أن انتهت زيارة لوتي للهند حتى قرر أن يمر في طريق عودته الى فرنسا بفارس ، « مملكة التركواز » التي اشتهرت بجمال مساجدها وقصورها . ولقد زار أصفهان التي كانت الهدف الرئيسي من رحلته خاصة وقد جملتها أوصاف الرحالة السابقين ذات جاذبية خاصة : فهي في نظره أهم من المدن التاريخية الثالثة : شيراز الشعراء وبيرسوبوليس ذات الأنقاض الجبارة التي كانت قاعدة حكم كورش لامبراطوريته الشاسعة وقم المقدسة : « ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يركب على مهل كما كان الحال في الماضي . ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يرضى بأخطار الطرق اللعينة التي تتعثر فيها الخيول ، وعليه أن ينام في خانات محاطة بالذئاب والهوام . . . ان على من يصطحبني الى أصفهان تحت السماوات الساطعة في شهر مايو أن يعبر مستنقعات شاسعة تحت شموس محرقة وأن يواجه الرياح القارسة الآتية من المرتفعات الثلجية ـ عليه أن يعبر هضاب آسيا الشاسعة التي هي أعلى هضاب العالم ، والتي كانت مهد الانسانية في يوما ما رغم أنها قد تحولت الآن الى صحارى . . . » ورغم اعجاب لوتي بشيراز بلد السعدي والورود وبمسجد الشاه الكبير في أصفهان ، فانه لم يشعر لدى الفرس بنفس الدفء الذي شعر به خلال لقاءاته بالأجناس المسلمة الأخرى .

وبعد أن عاد الى فرنسا توجه الى الصين في اطار الحملة الدولية التي قصدت الصين لمواجهة حركة « الملاكمين » التي تصدت للنفوذ الغربي في الصين وأدت الى مقتل بعض الأوروبيين . وقد ظلت سفينته في مياه الصين لمدة سنة لم يعقد خلالها صداقة مع أي صيني ، خاصة وأنه لم ينجذب الى الأجناس الصفراء التي تفر منها ـ وقد جارى أوروبي تلك الفترة في التنبيه الى « الخطر الأصفر » : « أي قوة مخيفة ستبرز اذا ما توصلوا الى أساليب دمارنا الحديثة ! » . وبعد مرور عام على بقاء السفن الفرنسية في مياه الصين توجهت الى اليابان (نجازاكي) حيث التقى لوتي بأصدقائه القدامى وعن ذكريات هذه الفترة كتب « خواطر خريفية عن اليابان » Japoneries d'automne » و « الشباب الثالث لمدام برون » . وفي عام ١٩٠٥ جرى تعيين لوتي ملحقا بحريا في السفارة الفرنسية في استنبول ، وفي نفس الوقت جرى تعيينه قائدا للسفينة الحربية فوتور (Vautour) التي كانت ترابط باستمرار في المياه التركية . أخيرا عاد الى استنبول والى الشعب التركي والى نمط الحياة الذي سبق له أن اشتد تعلقه به . وفي خلال فترة السنوات الثلاث التي قضاها لوتي في استنبول كانت شبه جزيرة البلقان مسرحا للتوتر الدولي ، خاصة وأن الدول البلقانية الصغيرة التي استقلت من الحكم التركي أو كانت لا تزال خاضعة له بصورة أو أخرى كانت مطية للمؤامرات الأوروبية التي كانت تستهدف تقسيم أملاك « الرجل المريض » . وكان السلطان عبد الحميد لا يزال يسعى الى ضرب الدول الكبرى بعضها ببعض ، وكان يدرك أن المشاعر الودية نحو فرنسا ، وهي المشاعر التي أثارها وجود لوتي في استنبول في الحريم والوزارات ، لا بد أن تثير قلق القيصر ، ومن ثم اصداره الأوامر لجواسيسه بمراقبة نشاط لوتي الرسمي والشخصي ، على أن يظل معززا مكرما . وقد لوحظ أن لوتي يؤثر العزلة الشديدة وأنه يمضي معظم أوقاته على ظهر السفينة فوتور أو يقوم برحلات انفرادية على الشاطىء الآسيوي .

« كسابق عهده تجده يؤثر التخفي مخفيا ايفا بأسرها في متاهات استنبول مرتديا الطربوش ومتخفا

مظهر الرجل التركي . وكانت سيدات استنبول يرصدن كل حركاته وسكناته ، كما كانت كل تفاصيل ملابسه المدنية والعسكرية ومدالياته أمرا معروفا ، كما كتبت السيدات الأوروبيات اللاتي كن يعشن خارج قضبان الحريم تقارير عنه الى صديقاتهن الحزينات المقيمات داخل هذه القضبان ـ كل ذلك وهو لا يبدي أي نوع من الاهتمام مفضلا حياة الوحدة ومداعبة قططه الكثيرة التي كانت تخفف من وحدته .

ورغم كل هذه العزلة فانه وقع في أحابيل مؤامرة دبرتها ثلاث نسوة عرفهن العالم باسم « المتحررات من السحر والأوهام « Les Desenchantees » ، وهو عنوان الكتاب الذي تعرض فيه لمآسي حياة الحريم التي عاشتها هذه النسوة . وكانت اثنتان من هؤلاء الثلاثة (زنور ونورية) ابنتي نوري بك الموظف بالباب العالي الذي تعرف عليه لوتي ـ وكان أبوه فرنسيا اعتنق الاسلام واتخذ اسم راشد بك أما أم البنتين فكانت تنحدر من أصل شركسي . أما السيدة الثالثة فكانت صحفية فرنسية تدعى مدام ليرا (Lera) وكانت تنشر مقالات تحت اسم مستعار هو مارك هيليس ، خاصة وأنها كانت على علم جيد بأوضاع تركيا مع اهتمامها بمسألة العزل المستمر للنساء التركيات في الحريم . وقد كتبت الثلاث الى لوتي يطلبن الالتقاء به مع ما يتضمنه ذلك من مجازفة وبخاصة بالنسبة الى الفتاتين التركيتين اللتين كان من الصعب عليهما أن يقابلا رجلا ، وبخاصة اذا ما كان أجنبيا ، وذلك برغم تحرر والدهما الذي أتاح لابنتيه قسطا ممتازا من التعليم يتضمن اللغات الحديثة والأدب والموسيقى والفنون ، ولكن دون أن تتخطى عن أساليب الحياة القديمة . وقد قررت النسوة الثلاث أن تكتب زنور الى لوتي لتذكره بأنها كانت قد كتبت له منذ سنوات قليلة لتصف المشاعر التي أثارها لديها كتاب « أزيادي » ولتطلب موعدا بينه وبين صديقتين محجبتين تتخذ حياله احتياطات مشددة : « لعلك نسيت أزيادي وقد لا تحرك أخواتها لديك ساكنا ، ولكن اذا ما كان لا يزال لديك بعض روح أزيادية فلترسل لي ردك » . ووافق لوتي على اللقاء الذي تم مع اتخاذ الاحتياطات اللازمة . وفي البداية سخرن منه لتقدمه في السن ولصمته الأخرق والخجول ، ولكنهن لم يلبثن أن وقعن في أحابيل سحره، وقد طالبهن عبثا بنزع الحجاب ، في حين استدرجنه الى أن يروى قصص غرامه وذكرنه بأنه قال انه لم يبق من قلبه شيء بعد أن ترك أشلاءه في شتى أنحاء العالم ، ولكنه رد قائلا انه لم يترك شيئا في اليابان في حين ترك من قلبه الشيء القليل في تاهيتي ، ومن ثم بقاء معظمه في تركيا . وتلت ذلك مقابلات أخرى بين لوتي والنساء الثلاث اللاتي أطلق عليهن اسم « الأشباح الثلاثة الصغيرة » . وفي خلال هذه اللقاءات كن يشكين أحوال أخواتهن السجينات ، ثم اتفق معهن على زيارة قبر أزيادي وهن مصرات على ارتداء الحجاب ، وطالبنه بالدفاع عن أوضاع المرأة التركية بكتاب آخر مكمل « لأزيادي » . كما أرسلت له ليرا خطابات من باريس حولت اليه من أزمير، أشارت فيه (تحت اسم ليل) الى أنها تعاني العذاب في زواجها وأنها مولعة به ، وأنها محبوسة في الحريم تعاني الشقاء بعد أن اتخذ زوجها زوجة ثانية . وقد اهتم لوتي بما ذكرته ليرا (ليل) وفكر في التوجه الى ازمير لاختطافها ـ لذا قررت زنور ونورية انهاء القصة ، فكتبن له أن ليل راحت ضحية حبها وأرسلن له خطابا باسمها يستهدف توديعه بعد أن تناولت سما وهي تطالع صورته متخيلة أنها بين ذراعيه ، كما وصله موعد جنازة ليل مطبوعا ! وأيا ما كان الأمر فقد نجحت الحيلة ، فحكى لوتي في كتابه ما ذكرته الفتاتان بالفعل . والأغرب من هذا أنهما هربتا الى روشفور بعد عودته اليها ، وتسببتا له في كثير من المضايقات مما جعله يرسلهما الى باريس حيث كان يتولى الانفاق عليهما . وعلى أي حال فقد أصابت قصة « المتحررات من السحر والأوهام » نجاحا كبيرا بعد نشرها وطبع منها بعد ذلك أكثر من ٤٠٠ طبعة .

وفي عام ١٩٠٧ أمضى أربعة شهور في مصر نزل خلالها ضيفا على الخديو عباس حلمي الثاني ، وعلى

الزعيم الوطني مصطفى كامل . وقد أمضى أياما في القاهرة مدينة الثلاثة آلاف مسجد ومسرح قصة ألف ليلة وليلة . وقد ضايقه وجود الانجليز والسائحين ، كما تضايق حين زار الأحياء الجديدة ذات الطابع الغربي . فقد كان لا يزال أميل الى ضرورة احتفاظ المدن العربية والاسلامية بأصالتها وأنماطها ونشاطاتها ، ومن ثم التقاؤه بشيخ الأزهر . وفي مصر كان لوتي موضعا للتكريم والحفاوة ، فسمح له زيارة المتحف المصري وحده ليلا ، ولما كان يضيق بالضوء الكهربائي فقد أضيء المتحف بالشموع ليشاهد على ضوئها التوابيت والموميات وليسرح خياله في معتقدات الفراعنة المتعلقة بالموت والحياة . كما نظمت له رحلة الى الآثار الموجودة في صعيد مصر . وقد ألهمه ذلك بقصة موت فيله (La mort de philae) .

وبعد زيارته لمصر تردد في قبول دعوة أحد الدبلوماسيين الانجليز لزيارة انجلترا التي كان يكن لها كثيرا من الكراهية طيلة حياته . وفي لندن دعته الملكة لزيارتها في قصر بكنجهام وأجرت معه أحاديث عن كتبه . وقد ترتب على زيارته لانجلترا تعديله لرأيه عن الانجليز ، فأبدى اعجابه بحذقهم وبالأمن الذي كان يسود البلاد . كما زار نيويورك التي وجد فيها مدينة لا تاريخ ولا تقاليد لها ، فنفر من ضجيجها واضطرابها وجري سكانها وراء الذهب والأعمال المالية ، كما نفر من ناطحات السحاب ومن الأضواء والقاطرات الكهربائية . وكل ذلك مرتبط بكون اعجابه وحبه كله كانا مكرسين لتقاليد وثقافة البلدان العريقة ، ففي كل مكان في نيويورك وجد أشياء كثيرة تحجب السماء عن هذا « المتوحش الشرقي » وهي الصفة التي أطلقها على نفسه هناك . لقد كان في نيويورك بجسده في الوقت الذي كانت فيه روحه مرتبطة بالشعب التركي الذي كان يخوض حروبا خاسرة في وجه اعتداءات أوروبا المسيحية . فلم يرتح لسرعة ايقاع الحياة في نيويورك : « ان شيئا ما تفتقده هذه الفخامة . . . شيء لا يمكن تعريفه وقد يكون الروح المستقاة من الماضي » .

وفي عام ١٩١٠ تقاعد لوتي عن الخدمة البحرية ، فأحس بالوحدة وافتقاد الحياة التي أحبها ، وعاودته أشواقه الشرقية المرتبطة بتركيا فقصد الى استانبول التي ألهمته من جديد بثالث كتبه عن تركيا رؤى الشرق الكبرى (Supremes Visons d'orient) ولقد أدرك أن استنبول قد تغيرت كثيرا : لقد خلع السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ في أعقاب الانقلاب الذي قام به الاتحاديون وتولى بعده السلطان المسن محمد الخامس (رشاد) الذي لم يكن لم من الأمر شيء بعد أن أمسك أنور وطلعت ونيازي بكل تقاليد السلطة . ومن التغييرات الأخرى التي لحظها لوتي أن صناعات جديدة أخذت تفتئت على الطابع القديم للريف وأن الأضواء الكهربائية أخذت تكشف عن بعض السيدات التقدميات اللاواتي لا يرتدين الحجاب . وحلت الملابس الأوربية التي كان لوتي يمقتها محل الملابس الزاهية القديمة . فظل يرتدي الملابس الشرقية في بعض الأحيان الطربوش باستمرار ويجلس في المقهى يدخن النارجيلة ويستمتع بالهدوء والسكينة المحببين اليه في الشرق واللذين لايعكر صفوهما سوى الأصوات المنبعثة من لعبة النرد . ولما كان لوتي طيلة ترحاله يحلم بالحياة على الطريقة التركية وفي معايشته لها في حي أيوب ، فانه استأجر منزلا صغيرا في وسط استانبول آلى على نفسه الا يحتوي على أي شيء غربي . ولهذا اشترى من البازار كل ما كان المنزل بحاجة اليه : فآثر التخت على الكرسي وآثر الصواني الضخمة ذات اللون القرمزي والمنقوش بالزهور على الموائد ، كما اهتم بشراء الآيات القرآنية والأحاديث المنقوشة على الطريقة الشرقية .

واهتم السلطان الجديد بأمر ذلك الكاتب الفرنسي الشهير الذي عبر عن حبه لكل ما هو تركي ودعاه للالتقاء به في قصر ضولمه باغجة . ولم تعجب لوتي اصلاحات رجال تركيا الفتاة ، حكام البلاد الجدد الذين سعوا الى اسراع خطى الاقتباس عن الحياة

الغربية . اذ كان لايزال متمسكا بالقديم حريصا على الا يؤثر الاقتباس على الأصالة ويتمخض عن مسخ لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . وبينما هو كذلك اذ تغير ايطاليا على طرابلس وبرقة التابعتين للدول العثمانية التي اضطرت الى التنازل عنها لايطاليا . وازاء احتجاج أية دولة أوروبية على هذا العدوان الايطالي ، فقد قام لوتي بانتقاد ايطاليا في جريدة « الفيجارو » . ولم تقف متاعب الدولة العثمانية عند هذا الحد ـ فقد أعلنت الحرب عليها كل من امارة الجبل الأسود وبلغاريا والصرب واليونان ، وتعرضت البلقان لمذابح اقترفها المسلمون والمسيحيون على حد سواء . وقد اهتز لوتي للآلام التي كانت تعانيها الدولة العثمانية ـ ورغم تجاوزه سن الستين فقد تحركت فيه غرائز القتال ، خاصة وأنه كان باستطاعته أن يدافع عن الدولة بقلمه باعتباره صحفيا ، متحديا بذلك الأخبار المتحيزة التي كانت تنشرها الصحف الأوروبية والأرقام المبالغ فيها التي كانت تصدرها الحكومات الأوروبية في تركيا . وقد انضم اليه في دفاعه عن الدولة كل من « أخوات الضوء » الفرنسيات والمعلمون الفرنسيون ، الذين كانوا يعملون في تركيا . وقد ضمن كثيرا من أوجه هذا الدفاع ، كتابه « تركيا المعذبة » الذي نشر في عام ١٩١٣ وكان له أثر قوي على الرأي العام الفرنسي مما أربك الحكومة الفرنسية التي آثرت الوقوف على الحياد . ورغم أن أصدقاء لوتي نصحوه بالابتعاد عن الساحة السياسية ، وأن الصحف اعتذرت عن نشر مقالاته ، الا أنه كان يرى أن مصلحة بلاده تقتضي الدفاع عن الدولة العثمانية على اعتبار أن عداء « فرنسا للاتراك لن يؤدي فقط الى اضمحلال الدولة العثمانية ، بل انه سيتبع كذلك المساس بمصالح فرنسا ونفوذها في الشرقين الأدنى والأوسط ـ وقد نشرت الخطابات والمقالات والتي كتبها في ذلك الوقت في عام ١٩٢٠ تحت عنوان « موت فرنسا العزيزة في الشرق » .

وفي عام ١٩١٣ عاد لوتي من جديد الى بلاد الأتراك . وسعى الجميع على اختلاف طبقاتهم الى ابداء عرفانهم بجميل لوتي « صديق الأيام السود » وهو اللقب الذي خلعوه عليه . وهكذا عاد حبيب ازيادي باعتباره بطلا قوميا ـ وحين رست سفينته على شاطىء حي غلطة شاهد حشدا كبيرا من الناس الذين تجمعوا على رصيف الميناء في انتظاره حاملين الاعلام وكتلا ضخمة من الورود ، كما كانت في انتظاره السجاجيد الحمراء والفرق الموسيقية والقوات العسكرية ووفود عدة وجنرالات يمثلون السلطان والأمراء ويمثلون لكل الطوائف من الأئمة والدراويش وكثير من الشخصيات الهامة . ثم أقيمت الحفلات الرسمية والشعبية لتكريمه . ودعي الى تناول العشاء في طوب كبو على الطريقة القديمة ـ وبعد ذلك نقلوه الى منزل أحد أصدقائه خصيصا له وهيأوه بأثاث وديكورات على النمط التركي القديم ، كما أرسل له من قصور السلطان خدم وحراس واحدى عربات البلاط والخيول المطهمة والسجاجيد والأطباق المصنوعة من الخزف الصيني . وفي مسكنه الجديد كان يطرب للاستماع الى صوت المؤذن الذي كان يبعث من مسجد صغير ـ وقد أمعن الأتراك في تكريمه بتعيين مؤذن ذي صوت رخيم لهذا المسجد القريب من مسكنه .

وربما كانت الحكومة الفرنسية قد استغلت المركز المرموق الذي تبوأه لوتي في الدولة العثمانية لكي تحمله على توجيه خطابات مفتوحة الى أنور باشا ـ رجل الدولة القوي ـ يدعوه فيها الى الابتعاد عن ألمانيا التي كانت قد اشتركت هي وحليفتها في الحرب العالمية الأولى ضد فرنسا وروسيا وبريطانيا . الا أن لوتي لم يتلق أية اجابة ـ اذ أن أنور كان قد وقع في ٢ أغسطس ١٩١٤ حلفاً سريا مع ألمانيا دون أن يحيط الباب العالي علما بذلك . وفي أول نوفمبر دخلت تركيا الحرب الى جانب ألمانيا مما أدى هذا الى استياء لوتي الذي لم يرحب بأن يصبح بلده الثاني دولة معادية ـ وفي أواخر عام ١٩١٤ حاول من جديد تسخير نفوذه الشخصي لدى بعض الشخصيات التركية للقيام بمفاوضة سرية على أعلى مستوى ، وفي مايو ١٩١٥ عاود وساطته حين علم أن الاتحاديين يميلون الى التفاوض حول صلح منفرد مع فرنسا التي رفضت هذا العرض بحكم أنها كانت قد التزمت بمقتضى تصريح

لندن الصادر في ٤ سبتمبر ١٩١٤ بألا توقع دول الوفاق الثلاث (فرنسا ـ روسيا ـ بريطانيا) أي صلح مع الاعداء ، كما تعهدت كل منها بالاتفاق مسبقا على شروط الصلح التي يجب أن تلقى قبولا عاما من الدول الثلاث جميعا . وأخيرا تمخضت الحرب العظمى عن تمزيق الامبراطورية العثمانية التي كانت دول الوفاق قد اتفقت على تقسيم أملاكها ان لم يكن محوها من الوجود . ولم يستمع أحد الى دفاع لوتي عن وطنه الثاني ودعوته الى عدم تمزيقه ، بل أن الدولة العثمانية تعرضت لمحاولات لمحوها من الوجود ، وهو ما لم ينطبق على باقي دول الوسط المنهزمة . الا أن الشعب التركي سرعان ما وقف على قدميه وناضل من أجل استمرار وجوده ووطنه . فكانت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كمال (أتاتورك) وتمخضت عن ظهور دولةتركيا الحديثة ، التي قلبت ظهر المجن كل القيم والمؤسسات القديمة التي أولع بها لوتي .

ولم تنس الأمة التركية نصيرها في محنتها ففي أواخر ديسمبر ١٩٢١ وصل الى روشفور وفد حكومي تركي قادم من أنقرة صرح أعضاؤه برغبتهم في أن يهدوا للوتي سجادة نسجها خصيصا له الأطفال الذين قتل اليونانيون آباءهم وأمهاتهم في الوقت الذي تصدى فيه لوتي للدفاع عن الأتراك . وكان الوفد يضم زوجة فريد بك ، الشابة الجميلة التي اطرحت الحجاب وكشفت عن وجهها . وحينئذ كان لوتي في اعياء شديد ويكاد يفقد النطق والحركة ، ومع ذلك فقد طلب أن تقرّب من حرم فريد بك شمعة تساعده على أن يتفرس في ملامحها . وبعد أن بارحه الوفد وهم بركوب القطار المتوجه الى باريس طلب لوتي أن يرى هذه السيدة التركية التي عادت اليه كرة أخرى ، فقابلها في مسجده بعد أن تبين أن بحة صوتها شبيهة بصوت أزيادي ، وبعد أن حادثها باللغة التركية المحببة الى قلبه عاد اليه النطق ! وحين دنت ساعة وفاته أوصى بأن يترك نعشه مفتوحا على الطريقة الاسلامية حتى يعود جسده الى التراب في أقرب وقت ، وقيل انه أوصى بأن يوضع وجهه بحيث يكون متجها الى مكة .

وحين توفي حضر الى روشفور وفد تركي للاشتراك في تشييع جثمانه وقيل ان أعلام استنبول قد نكست في ذلك اليوم .

• • •

والانطباع الذي يتركه لوتي وكتاباته هو تعلقه بالقديم وحرصه على ألا تجور عليه الحضارة الغربية المتفوقة . فقد كان يرى في هذا القديم مصدرا للأصالة والجمال من نوع خاص . ولم يكن لوتي هو الكاتب الأوروبي الوحيد الذي تعلق بالشرق وبايقاع حياته البطيء وشمسه اللافحة وتاريخه العريق وروحانياته التي تخلع معنى معينا على الحياة ، باعتبارها دار فناء لا تستحق كل هذه الصراعات والماديات المنبعثة عن الحضارة الغربية الحديثة . حقيقة لقد استهواه الاسلام باعتباره اطارا لأشواقه الشرقية ، الا أنه تردد في اعتناقه مرضاة لوالدته البروتستانتية المتدينة ، وان ظل مولعا ببعض مظهريات المسلمين وبخاصة الأتراك منهم ، ولكن دون أن يتعمق في دراسة العقيدة الاسلامية باعتبارها أسلوب حياة . وفي الواقع نجد أن حبه للعزلة وتأففه من ثقافات باريس الشاسعة وتفوره من صحبة كبار أدبائها ومفكريها مما جعله يرتاح الى صحبة الشرقيين البسطاء الذين وجد منهم كل ترحيب . وتعيد حياته الى الأذهان ذلك الروسي الذي حاوره « محسن » في « عصفور من الشرق » (لتوفيق الحكيم) وهو على فراش الموت ووجده يحن الى « النبع » الروحي الذي افتقده في العالم الغربي . وكان تعليق « محسن » انه هذا النبع الذي لم يعد صافيا بعد أن لوثته المؤثرات الأوروبية التي حطمت مقوماته الأصيلة وحولته الى مسخ . . لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . حقيقة أن الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تنطوي على مؤثرات ديناميكية زعزعت السكينة والاطمئنان اللذين كانت تشعها الحياة القديمة في كل مكان . الا أن هذا هو ثمن التقدم الذي على الانسان أن يستغله ويتوافق معه دون أن يتخلى عن أصالته . . وتلك هي المعادلة الصعبة التي تواجه العوالم القديمة في آسيا وافريقيا .



الضابط البحري بيير لوتي



لوتي في ملابس سورية أو جزائرية



بيير لوتي ضابط في البحرية



والدة بيير لوتي



جوستاف فيود أخو بيير لوتي الذي أثر في حياته تأثيرا قويا



مسكن بيير لوتي حيث تظهر بعض المؤثرات الشرقية



بريشة بيير لوتي بعض زملاء العمل على البارجة تريومفانت

أبو الفرج الأصفهاني
٢٨٤ - بعد ٣٦٢ هـ
أديب مشهور ومغمور

محمد خير الشيخ موسى
أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة الحسن الثاني
الدر البيضاء - المغرب

قد يبدو غريبا أن يكون الأديب مشهورا ومغمورا معا ، وأبو الفرج الاصفهاني بخاصة ، لما لكتابه الأغاني من شهرة واسعة ، وصيت ذائع ، منذ أن ظهر للناس في أواسط القرن الرابع للهجرة ، وحتى يومنا هذا ، فقل من لم يسمع به ، أو من لم يقرأ طرفا منه ، أو يعتمد عليه مصدرا من مصادر التأليف في الأدب والفن ، وتاريخ العرب والمسلمين ، وحضارتهم منذ أقدم العصور وحتى القرن الرابع للهجرة .

ولسنا في حاجة الى الدلالة على قيمة هذا الكتاب وأهميته ، وقد عبر عن ذلك ابن خلدون فقال : « وهو لعمري ديوان العرب ، وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن .. ولا يعدل به كتاب آخر فيما نعلمه ، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها ، وأنّى له بها ؟ »[1] .

وكان من غريب المصادفات أن يقول المقريزي في تقريظ تاريخ ابن خلدون الموسوم بالعبر « وقد حوت مقدمته جميع العلوم ، ولعمري ان هو الا من المصنفات التي سارت الفتايا بخلاف مضمون كتاب الأغاني للأصفهاني ، سماه الأغاني ، وفيه من كل شيء »[2] .

وذهب أبو بكر بن العربي الى القول : « هذا كتاب جليل القدر ، كثير العلم ، لم يؤلف مثله قط ، وإنما أخل به اسمه الأغاني ، ولو أسماه قلائد المعاني ، وشرائف المباني لكان أولى »[3] وقد قصد أبو الفرج من هذه التسمية الى معنى الأشعار ، وهو المعنى العريق للأغاني لدى العرب[4] .

وأبدى المعاصرون اعجابهم الشديد به ، وتقديرهم العظيم لمؤلفه ، فقال المستشرق فارمر « انه كتاب من الطراز الأول للتأليف الأدبي لدى العرب ، وقد أنفق فيه مؤلفه الجانب الأكبر من حياته ، وان المعارف التي

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص١٠٧٠ .
(٢) الضوء اللامع : ٤/١٤٥ .
(٣) ادراك الأماني من كتاب الأغاني : ١/٨ . مخطوطة القصر الملكي بالرباط رقم ٢٧٠٦ . وتقع في ٢٥ جزءا .
(٤) أنظر العقد الفريد : ٤/٩١ ، ومقدمة ابن خلدون : ص١٠٦٩ ، والفن ومذاهبه في الشعر ص٤١ - ٤٠ .

يعرضها ـ ودع جانبا ما استلزمه من دأب وصبر ـ لتترك المرء خجلا مما يسمى في عصرنا أدبا وموسيقى »[٥].

ولم يكن هذا الكتاب أعظم مؤلفات أبي الفرج وآثاره ، أو أكبرها حجما ، فقد تفوقه في ذلك بعض كتبه المفقودة ، ككتاب « التعديل والانتصاف »[٦] أو كتاب « مجموع الآثار والأخبار »[٧] أو كتاب « أيام العرب »[٨] أو غيرها من كتبه الكثيرة الأخرى التي لم يصل الينا منها سوى ثلاثة كتب هي : الأغاني ، ومقاتل الطالبيين ، وأدب الغرباء ، ولا يزال الباقي منها في حكم المفقود[٩].

ومع ما لهذه الكتب والتآليف من قيمة كبرى ، وشهرة فائقة ، فان مؤلفها لا يزال مغمورا وكثيرا ما تكون الشهرة وبالا على صاحبها ، اذ طالما اكتفى المؤلفون بالاشارة إليها ، والاستغناء بها عن الافاضة في ذكر أخباره ، وشرح أحواله ، كما قد تكون سببا للغض منه ، أو التهجم عليه لدى أصحاب الأهواء والأغراض المختلفة ، فتنطمس بذلك معالم شخصيته ، وتندرس آثار صورته ، وتختلط مؤلفاته وكتبه ، وذلك ما حدث لأبي الفرج حقا ، فصار أديبا مشهورا بكتبه ، مغمورا في كتب المؤلفين والدارسين .

فقد ترجم له عدد كبير من القدماء ، وتناوله عدد غير قليل من المعاصرين بالدراسة واعتمدوا في ذلك على بعض ما ورد حوله في كتب الأقدمين من أقوال مفردة ، وأخبار يتيمة ، دون توثيقها وتمحيصها ، وزاد على ذلك عدد منهم أمورا أخرى ذات خطر جسيم قد يتعدى شخصية الاصفهاني الى ما هو أعمق غورا ، وأبعد أثرا ، وليس يتسع المقام لدراسة هذه الشخصية من مختلف جوانبها وأبعادها ، والكشف عن جميع ما داخلها من أوهام وأخطاء وتخطيطات في كتب المعاصرين ودراستهم بخاصة ، وسنكتفي من ذلك بالوقوف عند أهم هذه الجوانب ، ونحاول رسم صورة صحيحة له في حياته وعلاقاته ورحلاته وشخصيته وأخلاقه ومذهبه ومعتقده فوفاته .

اسمه ونسبه ومولده :

هو أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبدالله بن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأعزهم[١٠] . ولد سنة (٢٨٤ هـ) كما ذكر تلميذه محمد بن أبي الفوارس ، ولم يعترض عليه أحد من القدماء في ذلك ، وان كانوا جميعا قد أغفلوا ذكر مكان ولادته ، واكتفوا من ذلك بالاشارة الى أصله الاصفهاني ، وقالوا انه بغدادي المنشأ والمسكن[١١] ، دون أن يعني ذلك انه اصفهاني المولد كما أكد معظم المعاصرين[١٢] وليس لهم من دليل على ذلك سوى لقبه ، ومن المرجح لدينا أنه بغدادي

(٥) دراسة في مصادر الأدب : ١٧٣/١ .
(٦) ذكره أبو الفرج في الأغاني : ٤٠٣/٢٢ . وتوهم كثير من القدماء والمعاصرين في امره ، وسيرد الحديث عن ذلك في اواخر هذا البحث .
(٧) ذكره ابن النديم في الفهرست : ص١٧٣ وياقوت في معجم الأدباء : ٩٩/١٣ .
(٨) ذكر في تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، وانباه الرواة : ٢٥٦/٢ والمنتظم : ٤٠/٧ ، والبداية والنهاية : ٢٦٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ . وذكروا انه يشتمل على ألف وسبعمائة يوم .
(٩) راجع بحثنا « مؤلفات ابي الفرج وآثاره » في « التراث العربي » ع١٢ ، س٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص١٢٣ ـ ١٩٧ . وقد ذكر الزركلي ان من آثاره المخطوطة قطعة من كتاب « الخمارين والخمارات » كانت لدى تاجر الكتب حميد ، وانتقلت بالشراء الى مكتبة حسن حسني عبدالوهاب بتونس . وانظر الاعلام ٨٨/٥ ، وسزكين : ٦١٨/١ . وأخبرني الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة في ايلول ١٩٨٣ بالاسكندرية أن احد الاساتذة من تلامذته قد عثر على مخطوطة من كتاب « الاماء الشواعر » ، ويعمل على تحقيقها ونشرها . ولم اقف عليها .
(١٠) جمهرة انساب العرب : ص١٠٧ ، وسائر تراجمه التي سيرد ذكرها .
(١١) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .
(١٢) ذكر اخبار اصفهان : ٢٢/٢ ، ويتيمة الدهر : ٩٦/٣ ، ووفيات الأعيان : ٣٠٧/٢ واصفهان بلد معروف من بلاد فارس . وهي من : أصب أي البلد ، وهان أي الفارس . وسمهم من يفتح همزها ومنهم من يكسرها ، وهي الباء ، كما وردت عند ابي نعيم وياقوت والقزويني ، واجاز السمعاني الفاء . وانظر ذكر اخبار اصبهان ١/١ ، ومعجم البلدان : ٢٠٦/١ ، وآثار البلاد : ص٩ ، ودائرة المعارف : ٢٣٦/٢ .
(١٣) انظر مثلا : ظهر الاسلام : ٢٣٩/١ ، ونيكلسون : ص١٤٢ ، وسزكين : ٦١٢/١ ومقدمة محقق طبقات ابن سلام ٤١/١ وغيرها .

المولد ، اذ لم نجد له أو لأحد من أفراد أسرته أثرا في اصفهان .

أسرته :

ويبدو أن أحد أبناء مروان بن محمد من اجداد أبي الفرج قد فر ناجيا بنفسه وأسرته الى اصبهان ، بعد أن دالت دولة الأمويين وأصابهم ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم[١٤] ، فتخفى بين أهلها المعروفين بتعصبهم للسنية[١٥] في ظل لقب مغمور ، ثم هجرها أبناؤه أو أحفاده قاصدين سامراء وبغداد بعد أن هدأت الأحوال واستقرت الأمور ، فعملوا كتابا وموظفين في دواوين الخلافة ، وحملوا معهم هذا اللقب الاصفهاني الذي ارتضوا به بديلا من أمويتهم الصريحة .

وكان جده محمد بن أحمد الاصبهاني من كبار رجالات سامراء ، وعلى صلة قوية بعدد من وزرائها وأدبائها وكتابها ، كما تدل مرويات أبي الفرج عنه على صلته الوثيقة بالأدب والشعر ، ويبدو واضحا من خلالها أنه قد فارق الحياة قبل أن يشب أبو الفرج عن الطوق[١٦] .

كما روى بعض أخباره الأدبية عن أخوي جده عبدالعزيز وعبدالله ، ويبدو أنهما كانا على قيد الحياة ابان طورمهم من أطوار نشأته وتعليمه ، فسمع منهما أخبار عدد من الشعراء المحدثين وغيرهم[١٧] .

أما أبوه الحسين بن محمد فكان يقطن بغداد ، وقد أشار أبو الفرج الى عنايته الشديدة بالثقافة الأدبية ، وحرصه على تحصيل الاجازات العلمية من كبار الشيوخ ، وقد كان حيا الى حدود الثلاثمائة أو بعدها بقليل كما يدل حديث ابنه عنه »[١٨] .

وكان عمه الحسن بن محمد « من كبار الكتاب في أيام المتوكل »[١٩] أخذ عن كبار شيوخ الأدب في عصره ، وروى عنه أبو الفرج فأكثر[٢٠] وكان له أكبر الأثر في بناء شخصيته الثقافية اذ تولى تثقيفه وتعليمه أصول الأدب والنقد ، كما كانت له رواية عن ابنه أحمد بن الحسن أيضا[٢١] وينتسب أبو الفرج من جهة أمه الى آل ثوابه المعروفين بالكتابة والأدب والشعر في عصرهم ، وقد ذكر ابن النديم عددا منهم في الفهرست ، وأورد لهم كتبا كثيرة ورسائل ودواوين[٢٢] .

ويبدو أن جده يحيى بن محمد بن ثوابه كان من هؤلاء المؤلفين والأدباء ، اذ اتخذ أبو الفرج من كتابه في الشعر والشعراء مصدرا أساسيا من مصادر تأليف الأغاني ، فأكثر النقل منه وجادة ، وأكد مرات عديدة انه يعتمد على النسخة المكتوبة بخط جده فيقول : « نسخت من كتاب جدي لأمي يحيى بن محمد بن ثوابة بخطه »[٢٣] مما يدل على أن هذا الكتاب كان مكتوبا بخطوط أخرى ومتداولا ومعروفا ، وإن أهمل ابن النديم وغيره ذكره . وتدل مرويات أبي الفرج عنه انه يشمل أخبار عدد كبير من الشعراء العرب منذ الجاهلية ، وحتى القرن الثالث

---

(١٤) الأغاني : ٤/ ٣٤٣ ـ ٣٥٥ والكامل : ٥/ ١٧٤ .
(١٥) ظهر الاسلام : ٢/ ٥ وانظر جمهرة أنساب العرب : ص١٠٧ .
(١٦) الأغاني : ١٠/ ٩٧ و١٦/ ٣٨٤ . ومقاتل الطالبين : ص٦٩٨ .
(١٧) الأغاني : ٢/ ١٩٥ و٤/ ١٣٢ و٢١/ ٢٧٩ و٢٣/ ٩٧ و١٩٩ ومواضع اخرى كثيرة .
(١٨) د . م : ٣/ ١١٤ و٢٣/ ٢٢ و٢٤/ ٥٢ . وقد اكد الاستاذ شفيق جبري صلة والد أبي الفرج وصحبه بالغناء والمغنين اعتمادا على خبر طويل رواه أبو الفرج عن اسحق الموصلي يقول فيه : حدثني أبي (ابراهيم) وحدثني عمي ، عن جبلة وسياط . فتوهم ان ياء المتكلم تعود على أبي الفرج . وابن ابوه من زمن هؤلاء ؟! وانظر الأغاني ٥/ ١٩٧ ودراسة الأغاني : ص١٠ و٢٥ .
(١٩) جمهرة انساب العرب : ص١٠٧ .
(٢٠) الأغاني : ٨/ ١٧٨ و١٠/ ٥٩ و١٣/ ٢٢٨ و١٤/ ٩٠ و٢٣٩ ومواضع كثيرة .
(٢١) د . م : ١٦/ ٣٩٦ .
(٢٢) الفهرست : ص١٩٣ ـ ١٩٤ و٢٤٤ و٢٤٩ .
(٢٣) الأغاني : ١٦/ ٣٠٤ وانظر ٩/ ٣٠٣ و١٢/ ١٣٧ و١١٤/ ١٦٢ و٢٢١ .

للهجرة ، ولسنا نستبعد أن يكون الاصفهاني قد تأثر به ، ونهج سبيله في كتابة الأغاني .

ومن آل ثوابة الذين روى عنهم بعض أخباره أبو العباس أحمد بن محمد بن ثوابة وابنه أبو الفضل العباس بن أحمد ، وكانا من كبار الكتاب والأدباء في ذلك العصر[٢٤] .

شيوخه :

واذا كانت بيئته العائلية أول بيئة علمية له ، فانه لم يقتصر على ما أخذه عن بعض أفرادها من علوم وثقافات ، اذ وجدناه يقصد الكوفة منذ فترة مبكرة من حياته ، فيأخذ العلم عن كبار شيوخها من أمثال مطين بن أيوب[٢٥] (ـ ٢٩٨ هـ) ومحمد بن جعفر القتات[٢٦] (ـ ٣٥٥ هـ) ، والحسين بن الطيب الشجاعي[٢٧] ومحمد بن الحسين الكندي مؤدبه بالكوفة ،[٢٨] وعلي بن محمد امام مسجدها[٢٩] وأحمد بن عيسى العجلي[٣٠] وغيرهم . ويدل مروياته عن هؤلاء الشيوخ على أنه أخذ عنهم الحديث النبوي والتواريخ وشيئا من علوم اللغة ، قبل أن يعود الى بغداد في حدود الثلاثمائة وتبدأ ثقافته الحقيقية فيها ، ثم تستمر بعد ذلك الى آخر عمره .

وشيوخه في بغداد كثيرون جدا يصعب حصرهم وتعدادهم ، ومن أهمهم لديه أبو أحمد يحيى بن علي المنجم (٢٤١ ـ ٣٠٠ هـ) وكان أديبا ناقدا ومتكلما معتزليا وعالما بالغناء والموسيقى ومؤلفا من كبار المؤلفين في عصره ، أخذ أبو الفرج عنه المائة المختارة ، وروى عنه اجازة بعض كتبه وأخباره ، واجازه برواية كتب كثيرة عنه ، وكان لذلك صدى واسع في الأغاني[٣٢] .

ومنهم أبو عبد الله محمد بن العباس اليزيدي (٢٢٨ ـ ٣١٠ هـ) « وكان اماما في النحو والأدب ونقل النوادر وكلام العرب »[٣٣] وقد حصل أبو الفرج عنه علما كثيرا ، وأشاد بسعة علمه وثقته ، وروى عنه أخبار عدد من الشعراء ، واجازه برواية كتاب النقائض لأبي عبيدة وغيره[٣٤] .

ومن هذه الطبقة من شيوخه البغداديين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ ـ ٣١٠ هـ) « علامة وقته ، وامام عصره ، وفقيه زمانه »[٣٥] وقد قرأ عليه جميع ما يتصل بالسير والتواريخ من أخبار ، وظهر أثره فيه في أول كتبه : « مقاتل الطالبيين » اذ نقرأ في مقدمته قوله : « قرأت ذلك على محمد بن جرير الطبري فأقر به »[٣٦] وروى عنه في الأغاني معظم أخبار العرب القديمة ، ومغازي الرسول ، وشعراء الدعوة الاسلامية ، وعدد من الفقهاء والمحدثين وغيرهم[٣٧] .

ولازم في بغداد علي بن سليمان الأخفش (ـ ٣١٥ هـ) وهو من كبار اللغويين والنقاد في عصره « ومن خاصة تلامذة المبرد »[٣٨] فكان طريق أبو الفرج اليه ، وأخذ عنه أخبار عدد من الشعراء كعدي بن زيد ووضاح

(٢٤) ن . م : ١٠/ ١٤١ و١٨/ ١٦١ و ٢١/ ٤٤ و٢٣/ ١٤٦ و١٨١ . وانظر الفهرست : ص١٩٣ ـ ١٩٤ و ٢٤٤ و٢٤٩ .
(٢٥) الفهرست : ص٣٣٧ ـ ٣٣٨ ، ولسان الميزان : ٤٠/ ٢٢١ ، والبداية والنهاية : ١١/ ٢٦٣ والعبر في خبر من غبر : ٢/ ٣٠٥ وشذرات الذهب : ٢/ ٢٢٦ ، والوافي بالوفيات : ٣/ ٢٤٥
(٢٦) لسان الميزان : ٤/ ٢٦١ و٥/ ١٠٦ ، وميزان الاعتدال : ٣/ ١٢٣
(٢٧) الأغاني : ١٤/ ٣١٩ .
(٢٨) ن . م : ٢/ ٣٤ و١٠/ ٢٥٢ و١٥/ ٣٥٠ و١٩/ ٤٧ و٢٠/ ٢١٠ .
(٢٩) ن . م : ٧/ ٣٦ (٣٠) ن . م : ٤/ ١٤٥ و١٤/ ٢٢٣ و٢٩٥ ومقاتل الطالبين : ص١٣
(٣١) الفهرست : ٢١١ ـ ٢١٢ (٣٢) الأغاني : ٣/ ٣٢٧ و٤/ ٣١٦ و١٥/ ٣٣١ و١٦/ ٣٣٢ ومواضع كثيرة جدا .
(٣٣) وفيات الأعيان : ٤/ ٣٣٧ . وانظر تاريخ بغداد : ٣/ ١١٣ .
(٣٤) الأغاني : ٨/ ٤و١١/ ٣١٠ و١٦/ ٣٤و٢١/ ١٩٧ وغيرها .
(٣٥) الفهرست : ص٢٤٠ ، وانظر معجم الأدباء : ١٨/ ٧٨ والوفيات : ١/ ٦٦١ .
(٣٦) المقاتل : ص١٠ (٣٧) الأغاني : ٤/ ١٢٨ و١٤٢ و١٧٠ و٩/ ١٤٢ و١٥/ ٤ و١٦/ ٣٢٤ ومواضع كثيرة . (٣٨) بروكلمان : ٢/ ١٢٩ وانظر الفهرست : ص١٢٩

اليمن وعبدالله بن موسى الهادي وغيرهم ، وأجازه برواية كتابه « المقاتلين » قراءة عليه[٣٩] .

ومنهم أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (ـ ٣٢٨ هـ) وكان مثل سابقه علماً باللغة والأدب والشعر ، « ولم تعرف له زلة »[٤٠] لدى معاصريه ، وقد روى عنه أخباراً كثيرة ، مما أجاز بروايتها عنه[٤١] .

ومنهم أبو بكر محمد بن دريد (٢٢٣ ـ ٣٢١ هـ) « وكان رأس أهل العلم ، والمتقدم في الحفظ واللغة والأنساب وأشعار العرب »[٤٢] ورد بغداد بعد أن أسن ، « وروى عنه خلق منهم أبو سعيد السيرافي ، وأبو عبيد الله المرزباني وأبو الفرج الأصفهاني »[٤٣] وروى عنه معظم ما تحمله من أخبار أبي حاتم السجستاني والرياشي والتوزي عن أبي عبيدة والأصمعي وطبقتهم ، كما أجازه برواية كتاب النسب لابن الكلبي وغيره .[٤٤] .

ومن هؤلاء الشيوخ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ـ ٣٣٥ هـ) صاحب « أخبار أبي تمام » و« الأوراق » و« أدب الكاتب » وغيرها ، وصانع دواوين أكثر من خمسة عشر شاعراً من المحدثين . وقد روى عنه أخبار عدد كبير منهم ، وكان له أثر ظاهر في شخصيته الثقافية .[٤٥] .

ولن نستطيع أن نمضي بعيداً مع شيوخ أبي الفرج لكثرتهم ، ولكل منهم مقام من العلم وموضع فيه ، ومنهم جعفر بن قدامة الناقد[٤٦] (ـ ٣١٩ هـ) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٦ هـ)[٤٧] الناقد المعروف ، وجحظة البرمكي[٤٨] (٢٢٤ هـ) الشاعر ونديم ابن المعتز ، ومحمد بن خلف المرزبان[٤٩] (٣٠٩ هـ) الراوية الأديب المصنف ، وابراهيم نفطويه[٥٠] (٣٢٣ هـ) تلميذ ثعلب والمبرد ، ومحمد بن جعفر الصيدلاني صهر المبرد وراويته[٥١] ، والحرمي بن العلاء وأحمد بن سليمان الطوسي اللذان أجازاه برواية كتب كثيرة أهمها كتاب الزبير بن بكار وأخباره[٥٢] وابن أبي الأزهر الذي أجازه برواية كتاب حماد بن اسحق الموصلي الذي يأثره على أبيه[٥٣] والحسن بن علي سبيله الى مرويات ابن مهرويه وابن الكلبي[٥٤] ، وحبيب بن نصر المهلبي وأحمد بن عبد العزيز الجوهري اللذان أجازاه برواية كتب عمر بن شبة وأخباره[٥٥] وغيرهم من الاخباريين من أمثال اسماعيل بن يونس[٥٦] ، ورضوان بن أحمد الصيدلاني[٥٧] وأبي الحسن

(٣٩) الأغاني : ٢/ ٩٥ و٦/ ٢٢٤ و٩/ ١٩٧ وانظر اخبار هؤلاء الشعراء في الأغاني
(٤٠) الفهرست : ص١١٦ وانظر معجم الأدباء : ١٨/ ٣٠٨
(٤١) الأغاني : ٥/ ٢٧ و١٣/ ٤٥ و١٧/ ٣٢ و١٩/ ٩٧ ومواضع كثيرة (٤٢) معجم الشعراء : ص٤٦١
(٤٣) معجم الأدباء : ١٨/ ١٢٨ وانظر مروج الذهب : ٤/ ٤٩٠ والمختصر : ٢/ ١٠٠ والفهرست ٩٢
(٤٤) الأغاني : ٢/ ١٥٨ وما بعدها ، ٤/ ٣٠٢ وما بعدها و١١/ ٢١٠ وما بعدها و١٤/ ١ وما بعدها و١٦/ ٣٦ وما بعدها . وانظر رأياً لزكي مبارك في أثر الانباري وابن دريد في مروياته : النثر الفني ١/ ٢٩٩ . وليس هذا الرأي ما يبرره في نظرنا اذ كان هذان الشيخان من اعلم رجال العصر واكثرهما ثقة .
(٤٥) الفهرست : ص٢٢١ والوفيات ٤/ ٣٥٦ وانظر مقدمة هيورث لأخبار الشعراء المحدثين للصولي اذ ذكر ان ابا الفرج روى عنه حوالي ٢٠٠ خبر في ألغانيه . وانظر اخبار ابي تمام في الأغاني ١٦/ ٣٨٣ ـ ٣٩٩ وقارن بمقدمة « اخبار ابي تمام للصولي » ص٢ ـ ٦٠ . وانظر اخبار البحتري والعباس بن الأحنف وابراهيم بن العباس والخلفاء العباسيين واولادهم وغيرهم من المحدثين في الأغاني مروية عن الصولي .
(٤٦) تاريخ بغداد : ٧/ ٢٠٥ والأغاني ٢٣/ ١٢٦
(٤٧) حلية المحاضرة : ١/ ١٤٢ والعمدة ٢/ ٦ ونقرة الإغريض : ص١٢٥ ـ ١٢٦ .
(٤٨) الفهرست : ص٢١ ـ ٢١٥ ومعجم الأدباء : ٢/ ٢٤١ ـ ٢٨٥ . ولأبي الفرج كتاب في اخباره : كشف الظنون : ١/ ٢٦ وفيها الشعار مباعة : تاريخ بغداد : ١١/ ٢٩٩
(٤٩) الفهرست : ص٢١٩ ـ ٢٢٠ . والأغاني : ١/ ٣٠ .
(٥٠) الفهرست : ص٨١ والاعلان بالتوبيخ : ص١٥٣ . (٥١) معجم الشعراء : ص٤٦١ والأغاني : ١٧/ ١٧٩ (٥٢) الأغاني : ١٢/ ١٩٣ و١٤/ ١٩٩
(٥٣) ن . م : ١/ ٣٨٦ والفهرست : ص٢١٦ (٥٤) الأغاني : ١/ ٣١٨ و١٥/ ١٠٢
(٥٥) ن . م : ١/ ٢٠٩ و٢/ ٨٧ و١٠/ ٢٩٠ .
(٥٦) ن . م : ٨/ ٢٦٥ و١١/ ١١٩ و١٥/ ٣٩
(٥٧) ن . م : ١٩/ ١٣٥ و٢٣/ ١٨١

الأسدي ،[٥٨] ومحمد بن عمار[٥٩] وابن عقير[٦٠] وغيرهم كثير[٦١] من الرواة والأدباء والنقاد والمحدثين من شيوخه الذين أخذ عنهم سماعا وقراءة وإجازة ، ألوانا مختلفة من الثقافات والعلوم التي ظهر أثر تنوعها في كتبه المختلفة وآثاره ، فكان بذلك موضع دهشة القدماء واستغرابهم ، فقال القفطي : « روى عن عالم كثير من العلماء يطول تعدادهم[٦٢] وقال ابن حجر : « وكتب مالا يوصف كثرة حتى لقد اتهم ، والظاهر أنه صدوق[٦٣] .

وقد كانت بداية مرحلة الطلب والتحمل لديه « في حدود الثلاثمائة »[٦٤] كما ذكر ابن حجر اعتمادا على ما لاحظه من وفيات أقدم شيوخه . كما مر قبل قليل ، دون أن تكون لهذه المرحلة نهاية محددة ، إذ استمرت طوال حياته ، فكان عالما ومتعلما ، وطالبا وشيخا من كبار الشيوخ في عصره ، يقصده طلاب العلم من كل حدب وصوب .

تلاميذه :

وقد جلس أبو الفرج مجلس الشيوخ منذ وقت مبكر من حياته يعود الى حدود سنة (٣١٣ هـ) وهي السنة التي انتهى فيها من تأليف أول كتبه « مقاتل الطالبيين »[٦٥] ثم جلس لاقرائه وإملائه على تلامذته ، وصارت لمجالسه شهرة واسعة ، فقصده عدد كبير من المحدثين والأدباء والشعراء وغيرهم ، وأخذوا عنه الحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والأخبار ، وأجازهم برواية كتبه وأخباره . ومن كبار تلامذته من المحدثين الامام الدار قطني أبو الحسن علي بن عمر البغدادي (٣٠٦ ـ ٣٨٥ هـ) روى عنه الحديث وغرائب مالك ، « ولم يتعرض له »[٦٦] ، ومحمد ابن أبي الفوارس (٣٣٨ ـ ٤١٢ هـ) الحافظ الشهير[٦٧] وعلي بن أحمد الرزاز[٦٨] (٣٣٥ ـ ٤١٩ هـ) وعلي بن دوما[٦٩] (٤٢٠ هـ) وابراهيم بن مخلد الباقرجي[٧٠] (٣٢٥ ـ ٤١٠ هـ) الفقيه الشاعر المحدث الأديب ، وأبو اسحق الطبري وعبد الله الفارسي اللذان نقلا إلينا النسخة التي وصلت الينا من « مقاتل الطالبيين » اجازة عنه »[٧١] .

ويلحق بهذه الفئة من المحدثين أحد كبار رجال الحديث بالأندلس وهو أبو زكريا يحيى بن مالك بن عائذ الأندلسي (٣٧٦ هـ بقرطبة) وقد ذكر الأندلسيون أنه رحل الى المشرق سنة (٣٤٩ هـ) مع ابنه محمد ، فسمعا في مصر والبصرة وبغداد ، ولازم أبو زكريا أبا الفرج منه قبل أن يعود الى الاندلس ، ليكون من أسباب شهرة الأصفهاني فيها[٧٢] . ومن تلاميذه من الأدباء والشعراء علي بن دينار (٣٢٣ ـ ٤٠٩ هـ) الشاعر الذي « شارك المتنبي في أكثر ممدوحيه كسيف الدولة وابن العميد ، وحمل الناس عنه الأدب فأكثروا[٧٣] ، ومن جملة ما حملوه عنه كتاب الأغاني

---

(٥٨) ن . م : ٤/١٠٥ .

(٥٩) ن . م : ٢٣/١٨ .

(٦٠) ن . م : ٢٣/٢١٧ .

(٦١) ومن أهم من روى عنهم مكاتبة أبو خليفة الجمحي الذي أجازه برواية طبقات ابن سلام عنه ، وكتب له بذلك ، فأكثر النقل من الطبقات الى الأغاني ، وانظر مقدمة المحقق الأستاذ محمود شاكر : ١/٣٨ .

(٦٢) انباه الرواة : ٢/٢٥١ (٦٣) لسان الميزان : ٤/٢٢١

(٦٤) ن . م : ٤/٢٢١ (٦٥) مقاتل الطالبيين : ص٤ وانظر ص٢٢١

(٦٦) لسان الميزان : ٤/٢٢٢ وانظر شذرات الذهب ٣/١١٧ والوفيات ١/٢٩٧ ـ ٢٩٨ .

(٦٧) تاريخ بغداد : ١١/٣٩٨ وانظر : ١/٣٥٢ ـ ٣٥٣ والشذرات ٣/١٣٦ والوافي ٢/٩١

(٦٨) تاريخ بغداد : ١١/٣٣٠ و٣٩٨ ، ولسان الميزان : ٤/١٩٦ والشذرات : ٣/٢١٣

(٦٩) تاريخ بغداد : ١١/٣٩٨ (٧٠) ن . م : ١١/٣٩٨ وانظر ٦/١٨٩ ـ ١٩١ .

(٧١) انظر المقاتل ص٣ .

(٧٢) انظر معجم الأدباء : ١٣/١٢٩ ، وبغية الملتمس : ص٥٠٧ ـ ٥٠٨ ، ونفح الطيب : ٢/١٥١

(٧٣) معجم الأدباء : ١٤/٢٤٥ وانظر ١٧/٢١٤ ، ولسان الميزان : ٥/٤٣ والوافي ٢/٨٢

الذي أجازه أبو الفرج بروايته عنه ، وكان يباهي بذلك ويقول : « قرأت على أبي الفرج الاصفهاني جميع كتاب الأغاني »(٧٤) .

ولم يكن محمد بن أحمد المغربي راوية المتنبي ، أقل شهرة من ابن دينار في عصره ، « وهو أحد الأئمة الأدباء ، والأعيان الشعراء ، خدم سيف الدولة ، ولقي المتنبي ، وصنف تصانيف حسنة ، وجالس الصاحب بن عباد ، ولقي أبا الفرج الاصفهاني ، وروى عنه ، وكانت له معه أخبار »(٧٥) . ومن هذه الفئة من تلامذته محمد بن الحسن الحاتمي (٣٨٨ هـ) صاحب « حلية المحاضرة » و « الرسالة الموضحة » و « الحاتمية » وغيرها ، وقد روى فيها عن أبي الفرج فأكثر(٧٦) . وقرأ علي بن ابراهيم بن محمد الدهكي كتاب الأغاني عليه ، وأجازه بروايته عنه ، فوقعت هذه الاجازة متصلة اليه الى ياقوت الحموي كما ذكر في معجمه »(٧٧) .

كما قرأ عليه أبو علي المحسن بن علي بن محمد التنوخي (٣٢٧ ـ ٣٨٤ هـ) معظم كتبه وأكثر النقل من الأغاني باجازة عن أبي الفرج وقراءة عليه ، اذ كان من رواد مجلسه(٧٨) كما كان أبوه أبو القاسم التنوخي (٣٤٢ هـ) أحد أصحابه وزملائه في ندوة الوزير المهلبي (٧٩) .

ومن تلامذته عدد آخر من العلماء والأدباء الذين أخذوا عنه ، ورووا عنه ، وأخباره بكتبه وآثاره ، فكان منهم المحدث المشهور ، والأديب الناقد ، والشاعر الفحل .

علاقاته :

ولم تكن علاقة أبي الفرج مقصورة على شيوخه وتلامذته ، وانما تتجاوزهم الى غيرهم من أصحابه ومعاصريه من الأدباء ، والوزراء والكتاب ، وعلى رأسهم الوزير المهلبي أبو محمد الحسن بن محمد المهلبي (٢٩١ ـ ٣٥٢ هـ) وزير معز الدولة البويهي وأحد الشعراء والكتاب في عصره وقد كان له مجلس مشهور ضم اليه فيه عددا كبيرا من العلماء والأدباء والشعراء ، فقصده المتنبي حين ورد بغداد ، وكان أبو الفرج رأس هذا المجلس على الدوام اذ « كانت صحبته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت(٨٠) وحين تولى المهلبي الوزارة سنة (٣٣٩ هـ) « اختاره في كل شيء مريح »(٨١) وصار نديمه ومسامره ، ورأس مجلسه ، « فكان منقطعا اليه ، كثير المدح له ، مختصا به »(٨٢) وكان من ثمرات هذه العلاقة آثار كثيرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره .

ومن أصحابه وزملائه في هذا المجلس أبو القاسم التنوخي علي بن محمد (٣٤٢ هـ) « وكان من أعيان أهل العلم والأدب ، وافر الكرم ، وحسن الشيم ، وكان يتقلد القضاء » ولأبي الفرج أبيات فيه تدل على مبلغ تقديره له واكباره اياه .(٨٣) .

كما كان أبو اسحق الصابي ابراهيم بن هلال (٣٨٤ هـ) من كتاب المهلبي ، وزملاء أبي الفرج في ندوته ، ومن جملة أصحابه مع الذين يقصدونه في داره ،

(٧٤) معجم الأدباء : ٢٤٨/١٤ .
(٧٥) ن . م : ١٢٧/١٧ ـ ١٢٨ وانظر الوافي : ٦٨/٢ والصبح المنبي : ص٢٦٩
(٧٦) انظر مقدمة حلية المحاضرة : ١٢/١ و٨٨ و٩٥ . والواضح : ص١٤
(٧٧) معجم الأدباء : ٢١٦/١٢ ـ ٢١٨ .
(٧٨) ن . م : ١٢٩/١٣ وانظر الفرج بعد الشدة : ١/ ٣٥٠ و٣٥٣ و١/ ٣٩٤ ومواضع كثيرة
(٧٩) وسيرد الحديث عنه .
(٨٠) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣ وانظر ترجمته فيه : ١١٨/٩ ويتيمة الدهر : ٢٤٣/٢ والوفيات : ٣٥٤/١
(٨١) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣
(٨٢) يتيمة الدهر : ٩٦/٣ .
(٨٣) يتيمة الدهر : ٣٣٥/٢ وتاريخ بغداد : ٧٧/١٢ ـ ٧٨ ومعجم الأدباء : ١٦٢/١٥ ـ ١٧٧ وفي شعره فيه : يتيمة الدهر : ١١٢/٣ (ط بيروت) و١٠٠/٣ (ط مصر) .

كأبي علي الانباري الأديب ، وأبي العلاء صاعد خليفة المهلبي »[٨٤] .

ويبدو أن صلته بأبي سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ) قد ساءت في بعض الأوقات فوجدناه يهجوه ببيتين من شعره ، ويعرض فيهما بعلمه ونحوه .[٨٥] كما وجدنا له هجاء مقذعا في القاضي الايذجي اذ التمس منه عصا . يتوكأ عليها في يوم ماطر فحبسها عنه ، فهجاه بأبيات من شعره[٨٦] ولسنا نعرف سببا لخلافه مع علي بن هرون المنجم (٣٥٢ هـ) وابنه هرون ، وقد كان من آثاره ثلاثة كتب ، منها كتابان لأبي الفرج هما « الفرق والمعيار بين الأوغاد والأحرار » و « صفة هارون » وألف علي كتابا في الرد عليه أسماه « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط »[٨٧] .

والتقى أبو الفرج بالمتنبي (٣٥٤ هـ) في مجلس الوزير المهلبي ، وكانت له معه مساجلة مذكورة وجدناه بعدها يتردد على مجلسه الذي كان يعقده في بغداد أثناء مقامه فيها .[٨٨] .

كما كان يتردد على مجلس أبي بكر محمد بن الحسن المقسم « أحد القراء بمدينة السلام ، وكان عالما باللغة والشعر ، وتوفي سنة (٣٦٢ هـ) » وذكرت له عدة كتب وتأليف في فنون مختلفة[٨٩] وكان لأبي الفرج نفسه مجلس معروف يرتاده أصحابه من الأدباء والكتاب ، ويقرأ عليه فيه تلامذته ما كانوا يقرأون[٩٠] .

وربما وجدناه في دكاكين الوراقين وأسواقهم مع بعض أصحابه من الأدباء اذ كانت منتدى لهم ومنتجعا ، فكان على صلة بعدد من الوراقين فيها ، من أمثال أبي الفتح الوراق ، وابن النديم صاحب الفهرست وغيرهما ، ورويت عنه بعض الأخبار التي دارت في تلك الأسواق[٩١] .

واذا ما تجاوزنا علاقته بأدباء عصره من أصحابه في مجلس الوزير المهلبي وغيرهم ، فاننا نجد له بعض الآثار التي تدل على علاقته بعدد من رجال الحكم والسياسة في عصره ، وتكشف عن مواقفه من أحداث هذا العصر المضطربة .

وقد ارتبطت علاقته بهم بصلته بالوزير المهلبي بروابط وثيقة ، اذ وجدناه يهجو أبا عبدالله البريدي (٣٣٣ هـ) هجاء لاذعا ، ويؤنب الراضي على توليته الوزارة في قصيدة نافت أبياتها على المائة بيت ، ومطلعها :[٩٢]

يا سماء اسقطي ويا أرض ميدي
قد تولى الوزارة ابن البريدي

وكان ذلك سنة (٣٢٧هـ) على ما قال ياقوت ، أو سنة (٣٣٠) على ما ذكر صاحب الفخري ، وكان الصراع ابان هذه الفترة محتدما بين البريديين والحمدانيين والبويهيين قصد الاستيلاء على مقاليد الأمور في بغداد ، الى ان تم ذلك للبويهيين اذ دخلوها سنة (٣٣٤هـ) وكان المهلبي أول الداخلين اليها ، فأخذ البيعة لمعز الدولة وأخوته من الخليفة ، ولم ينس هذا الموقف لأبي الفرج بعد ذلك[٩٣] كما لم ينس له موقفه من

---

(٨٤) معجم الأدباء : ٢/ ٢٩ والفهرست : ص١٩٩ - ٢٠٠ ويتيمة الدهر : ٢/ ٢٤١ ومعاهد التنصيص : ٢/ ٦٢ ، ثم معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٠ و١٠٤
(٨٥) يتيمة الدهر : ٣/ ١٠٠ . وانظر الفهرست : ص٩٩ وبروكلمان : ٢ / ١٨٧ وظهر الاسلام ١ / ٢٤٢
(٨٦) يتيمة الدهر : ٣/ ١٣ (ط بيروت) ، ومعجم الأدباء : ١٣/ ١٣٤
(٨٧) الفهرست : ص١٧٢ و٢١٣
(٨٨) الواضح : ص١٤ وخزانة الأدب : ١/ ٣٨٥ وأدب الغرباء : ص٣٨
(٨٩) الفهرست : ص٤٨ وأدب الغرباء : ص٩٠
(٩٠) معجم الأدباء : ١٣/ ١٢٩ .
(٩١) معجم الأدباء : ١٣/ ١١٢ وانظر الفهرست : ص٢٠٩ .
(٩٢) معجم الأدباء : ١٣/ ١٢٧ - ١٢٨ ، والفخري : ص٢٥٧
(٩٣) وانظر هذه الأحداث : الكامل : ٨/ ٣٤٥ وما بعدها . والمختصر : ٣/ ١١٤ وتاريخ الاسلام السياسي : ٣/ ٥٣ - ١١٥ ، وظهر الاسلام : ١/ ٣٠ - ٣١ وقد ذهب الدكتور خلف الله القول ان سبب الخلاف بينه وبين البريدي يعود الى أطوارهما في الدور ببغداد ، مع ان دار أبي الفرج كانت ملاصقة لدار أبي الفتح البريدي وليس أبي عبدالله ، وليس هنالك أي دليل على ذلك الخلاف المفترض أو المزعوم ، والقضية في نظرنا أبعد من ذلك كما أوضحنا بايجاز شديد . وانظر صاحب الأغاني : ص٩٠ .

الصراع حول الوزارة بينه وبين أبي الحسن طازاد ، وكانا معا خليفتين للصيمري وزير معز الدولة منذ (٣٣٤هـ) وكان أحدهما مهيأ لتوليها بعد وفاته (٣٣٩هـ) فتم للمهلبي ذلك فعلا ، وقد أسهم أبو الفرج في هذا الصراع المرير بهجاء طازاد هجاء مشينا(٩٤) .

أما علاقته بالعباسيين وموقفه منهم ، فليس بين أيدينا حوله سوى اشارات قليلة ، وتلميحات سريعة وردت في ثنايا كتبه ، وتدل على موقفه المعتدل منهم ، اذ وجدناه يأخذ على ابن الرومي هجاءه اياهم بقصيدة « فاعرف في النزع وتعدى المقدار ، بسبب مواليه من بني العباس ، وقوله فيهم من الباطل ما لا يجوز لاحد ان يقوله »(٩٥) وكذلك كان موقفه من احدى قصائد دعبل في هجاء الرشيد(٩٦) .

على أنه يبدو غير مرتاح لما آلت اليه الأمور في عصره ، اذ وجدناه يعلق على بعض الأقوال التي تفصح عن ذلك فيقول : « ونحن نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف »(٩٧) وهي كذلك حقا .

وتشير بعض المصادر القديمة الى صلته الأدبية بالأمويين من حكام الاندلس ، فقال الخطيب « وحصل له ببلاد الاندلس مصنفات لم تقع الينا »(٩٨) وذكر ابن الابار ان الحكم المستنصر « بعث اليه ألف دينار عينا ذهبا وخاطبه يلتمس منه نسخة من الأغاني . . فأرسل اليه منه نسخة حسنة منقحة ، قبل ان يظهر الكتاب لاهل العراق ، أو ينسخه أحد منهم ، وألف له أيضا أنساب قومه من بني أمية . . . وانفذ معه قصيدة حسنة من شعره ـ وكان محسنا ـ يمدحه بها ، ويذكر مجد قومه بني أمية »(٩٩) . كما بعث الى سيف الدولة الحمداني في حلب بنسخة أخرى من الأغاني ، « فانفذ له ألف دينار »(١٠٠) « ولما بلغ ذلك الصاحب بن عباد قال : لقد قصر سيف الدولة ، وانه ليستاهل أضعافها »(١٠١) .

ومع أن هذه الأخبار لا تدل على صلته المباشرة بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصاحب بن عباد الا أن معظم المعاصرين يؤكدون هذه الصلات ويجعلونه نديما لهم ، وأحد شعرائهم ، ويتنقلون به بين ممالكهم وبلدانهم .

علاقات وهمية ورحلات خيالية

واصل هذا التخليط يعود الى دائرة المعارف الاسلامية ، وبعض المستشرقين وما تابعهم في ذلك من الدارسين ، فقال كاتب مادة أبي الفرج في دائرة المعارف الاسلامية : « وعاش عيشة الاديب الجوال ، ونال رعاية سيف الدولة وابن عباد والمهلبي . . . كما نال رعاية الأمويين في الاندلس ، مع أنه لم يسع اليهم بشخصه »(١٠٢) وأكد بروكلمان كلامه هذا من جديد في تاريخه وزاد عليه أنه « كان ينادم سيف الدولة ، كما وجدناه(؟) عند وزيري بني بويه الصاحب بن عباد والمهلبي »(١٠٣) أما نيكلسون فقد جمع بينه وبين المتنبي وابي فراس والصنوبري وغيرهم في بلاط سيف الدولة في حلب(١٠٤) وعاش لدى ،سركين : « فترة من حياته

(٩٤) معجم الأدباء : ١٣/١٠٩ . وانظر : ٩/١١٩ والمختصر : ٣/١٢٤ .
(٩٥) مقاتل الطالبين : ص٦٤٦ .
(٩٦) الأغاني : ٢٠/١٨٠ .
(٩٧) ن . م : ١٧/٦٥
(٩٨) تاريخ بغداد : ١١/٩٨
(٩٩) الحلة السيراء : ١/٢٠٢ وانظر ابن خلدون : ٤/٣١٧ ونفح الطيب ١/٣٨٦ و٣/٧٢
(١٠٠) تجريد الأغاني : ١/ه ومعجم الأدباء : ١٣/٩٧ وفي الخبر خلط او سقط ظاهر ولذ احمد علي . . خلف فوقع في اوهام طويلة . صاحب الأغاني : ٧٦ وما بعدها .
(١٠١) معجم الأدبا : ١٣/٩٧ ومختار الأغاني ١/١ وتجريد الاغاني : ١/٥٠٦ .
(١٠٢) ن . م . س : ١/٣٨٨
(١٠٣) بروكلمان : ٣/٦٨
(١٠٤) تاريخ الأدب العربي : ص٤٠

كاتبا في خدمة ركن الدولة »(١٠٥) أيضا ، وتابعهم في ذلك جل من تناول أبا الفرج من الدارسين(١٠٦) .

واذا كنا لا نملك أي دليل على صلته بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصاحب بن عباد غير ما ذكرناه ، فان صلته بركن الدولة قائمة على وهم بيّن ، وخطأ جلي ، اذ ذكر ياقوت في معجمه في أحد المؤلفين أن أبا الفرج صاحب الأغاني ، كان كاتبا لركن الدولة ، حظيا عنده ، وكان يتوقع من الرئيس أبي الفضل بن العميد أن يكرمه ويبجله . . . وعدم ذلك منه فقال :

مالك موفور فما باله
أكسبك التيه على المعدم

قال ياقوت : وقد روى أبو حيان في كتاب الوزيرين من تصنيفه من خبر هذه الأبيات غير هذا ، وقد ذكرناه في أخبار ابن العميد(١٠٧) . وروى ذلك في أخباره منسوبا الى أحمد بن محمد(١٠٨) .

وجاء في أخلاق الوزيرين « لابن حيان » : حدثني ابن خارجة قال : كان أحمد بن محمد أبو الفرج الكاتب مكينا عند ركن الدولة ، وكان أبو الفضل بن العميد لا يوفيه حقه . . »(١٠٩) وأورد بقية الخبر والأبيات ، وكذلك وردت عند ابن خلكان أيضا منسوبة الى أحمد بن محمد الكاتب(١١٠) وأشاروا جميعا الى صلته بركن الدولة اذ كان كاتبه ، وابن العميد اذ كان صاحبه ، ولم تكن لأبي الفرج صلة بهما على الاطلاق : ويبدو أن لكنيتهما معا بأبي الفرج أثر في هذا الوهم لدى من نقل عنه ياقوت ذلك الخبر منسوبا للاصفهاني وتابعه فيه معظم المعاصرين قبل تمحيصه وتوثيقه »(١١١) .

على أننا وجدنا د. خلف الله من بينهم(١١٢) ينبه على هذا الخطأ ، ليقع في خطأ أفدح ، اذ ذكر أن القصة مع الأبيات منسوبة لدى أبي حيان في أخلاق الوزيرين أو مثالبهما لأبي الفرج علي بن هندو الكاتب (٤٢٥هـ) وليس لهذا ما يؤيده في كتاب أبي حيان بطبعتيه ،(١١٣) ولم نجد أحدا ممن ترجم لابن هندو يذكر له صلة بابن العميد (٣٦٠هـ) وبينهما زمن بعيد ، وكان علي من كتاب عضد الدولة وليس ركن الدولة(١١٤) كما توهم د . خلف وهو يحاول تصحيح ذلك الخطأ المشهور ، ويبدو أن مبعث الوهم في ذهنه يعود الى اشتراكه مع أبي الفرج الاصبهاني في الكنية والاسم واللقب أيضا ، وأن ابن العميد كان على صلة بأديب يدعى بأبي محمد بن هندو الكاتب ، وهو غير ابن هندو صاحب د. خلف الله المذكور(١١٥) .

رحلات الاصبهاني

واذا ما تجاوزنا هذه العلاقات الموهومة ، والرحلات المزعومة ، فاننا نقف لأبي الفرج على بعض الرحلات القريبة أو البعيدة التي كان يقوم بها لقضاء بعض ما يعرض له من حوائج ، ويتصل أثناء ذلك ببعض أصحابه من الادباء ، دون غيرهم من الرؤساء والأمراء .

(١٠٥) تاريخ التراث العربي : ٢/ ٦١٢
(١٠٦) انظر سوى ما مر ذكره منها : مصادر الدراسة الأدبية : ١/ ١١٤ ودراسة مصادر الأدب : ١/ ١٧٠ . ومناهج التأليف : ص٣١٦ والزرع : ٢/ ٤٩١ والقاهري : ص٧٤ وتاريخ الأدب في العصر الأيوبي : ١٥١ .
(١٠٧) معجم الأدباء : ١٣/ ١١٠ ـ ١١١
(١٠٨) ن . م : ٤/ ٨٣ .
(١٠٩) أخلاق الوزيرين : ص٤٢ ، ومثالب الوزيرين : ص٣٩ .
(١١٠) وفيات الأعيان : ٢/ ٩٥و١٠٨ .
(١١١) مقدمة الأغاني (ط دار الكتب) : ١/ ٢٢ ومقدمة القالي : ص/ ب ومناهج التأليف : ص٣١٦ ومعظم المراجع السابقة الذكر .
(١١٢) صاحب الأغاني : ص٤٨
(١١٣) انظر الفاشي : ١٠٩
(١١٤) انظر معجم الأدباء : ١٣/ ١٣٦ ، ووفيات الوفيات (ط عي الدين) ٢/ ٩٥
(١١٥) معاهد التنصيص : ٢/ ١٢٣

وقد أمكن لنا حصر هذه الرحلات ومواضعها بتتبعنا لها في ثنايا كتبه وأسانيده واشعاره وتبدأ بالكوفة التي وجدناه فيها طالبا للعلم قبل قليل . وذكر في « أدب الغرباء » زيارة له للبصرة ، ولم يكن يعرف من أهلها أحد ، فنزل في أحد خاناتها وخلد زيارته لها بأبيات من شعره كتبها على حائط هذا الخان ، ثم خرج منها طالبا حصن مهدي من أعمال تورستان ونواحيها(١١٦) وقام بزيارة كوثي في سواد العراق(١١٧) وباجسرا القرية من بغداد ، وأقام فيها أياما خلدها بأبيات أخرى أيضا(١١٨) .

وأشار في هذا الكتاب الى بعض النزهات القرية التي كان يقوم بها مع بعض أصحابه الى دير الثعالب القرية من بغداد(١١٩) أو نهر الابلة المجاور لها(١٢٠) أما بلاد فارس القريبة في العراق ، فقد زار منها سوق الاهواز(١٢١) وأقام فيها زمنا قصيرا ، ومر في طريقه اليها بتوت(١٢٢) وقصدها حصن مهدي من أرض خوزستان المجاورة(١٢٣) .

وتدل بعض أسانيده في الأغاني على زيارته لانطاكية على ساحل المتوسط ، اذ وجدناه يروي بعض أخبار ديك الجن والبحتري عن صديق له من أهلها ، وهو ابو المعتصم عاصم بن محمد الانطاكي ، مؤكدا أنه حدثه بها هناك(١٢٤) ، كما تدل بعض أسانيده الاخرى على أنه قام بزيارة للرقة على ضفاف الفرات(١٢٥) .

تلك هي المناطق التي صحت لدينا زيارته لها ، ولم نجد فيها اشارة الى ملك أو خليفة أو أمير ممن جعله المعاصرون نديما لهم ، وتنقلوا به بين ممالكهم ، وأرادوا له أن يكون رحالة وأديبا جوالا ، مثل أدباء التروبادور وشعرائهم المعروفين .

على أن هذه الأوهام لم تقف عند حدود علاقاته ورحلاته ، وانما تجاوزتها الى ماهو أكثر قيمة واهمية ، اذ داخلت شخصيته وأخلاقه ، ومذهبه ومعتقده ، وعروبته وأصالته ، فكان لها أكبر الاثر في كتب المؤلفين والدارسين .

شخصيته وأخلاقه

وقد رسمت لابي الفرج في كتب المعاصرين صورة ذات ألوان قاتمة ، وظلال شاحبة ، وخطوط متنافرة ، وظهر من خلالها وسخا في ثوبه ونعله ، قذرا في شكله وفعله ، دنسا في طبعه ونفسه بعيدا عن مظاهر الأدب والتهذيب السائدة في عصره .

ولم يكتف بعض منهم بنقل هذه الصورة المرسومة في أحد كتب الاقدمين قبل تحصيلها وتوثيقها اذ ليس لها ما يؤيدها ، الى ما فيها من أوهام وشكوك كثيرة ، وانما زاد على ذلك عدد منهم اذ راح يتقصى أثرها في مؤلفات أبي الفرج وآثار ، ومروياته وأخباره ومختاراته الشعرية وأحكامه ، فانتهى به ذلك الى نتائج تنسجم وأبعاد هذه الصورة الشائهة ، وذاع ذكرها واشتهر أمرها في جميع كتب المعاصرين وأبحاثهم التي تناولت هذا الأديب بالدراسة ، أو « البحث التاريخي الدقيق »(١٢٦) .

---

(١١٦) أدب الغرباء : ص٣٧ .
(١١٧) ن . م : ص٤١ .
(١١٨) ن . م : ص٧٣ .
(١١٩) ن . م : ص٣٤ .
(١٢٠) ن . م : ص٥٠ .
(١٢١) ن . م : ص٨٢ و٩٧ .
(١٢٢) ن . م : ص٣٢ .
(١٢٣) ن . م : ص٣٧ .
(١٢٤) الأغاني : ١٤/ ٦٣ و ٦٥ .
(١٢٥) ن . م : ٢٤/ ١١٠ .
(١٢٦) صاحب الأغاني : ص٧٦ .

واذا ما بحثنا في كتب القدماء عن أصل هذه الصورة فاننا نعثر عليه في معجم الادباء لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) دون غيره من مؤلفات الاقدمين ، اذ نقرأ فيه قوله « حدث الرئيس هلال بن المحسن بن ابراهيم بن هلال الصابىء في الكتاب الفه في أخبار الوزير المهلبي . . . قال : كان أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الأغاني من ندماء أبي محمد الخصوصيين به ، وكان وسخا قذرا ، لم يغسل له ثوب منذ فصله الى أن قطعه ، وكان المهلبي شديد التقشف ، عظيم التنطس ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . وكان الناس في ذلك العهد يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه ، ويصبرون في مجالسته ومعاشرته ومؤاكلته ومشاربته على كل صعب من أمره ، لانه كان وسخا في ثوبه ونعله ، حتى انه لم يكن ينزع دراعه الا بعد ابلائها وتقطيعها ، فحدثني جدي ، وسمعت هذا الحديث من غيره أن ابا الفرج كان جالسا في بعض الأيام على مائدة أبي محمد المهلبي ، فقدمت سكباجة ولقيت منه سعلة فبدرت من فمه قطعة من بلغم ، فسقطت وسط الغضارة ، فتقدم أبو محمد برفعها ، وقال : هاتوا من هذا اللون في غير هذه الصفحة ، ولم يبن في وجهه انكار ولا استكراه ولا داخل أبا الفرج في هذا الحال استحياء ولا انقباض ، هذا الى ما يجري هذا المجرى على مضي الأيام ، وكان أبو محمد عزوف النفس ، بعيدا عن الصبر على مثل هذه الأسباب ، الا أنه كان يتكلف احتمالها لورودها من أبي الفرج ، وكان من ظرفه في فعله ، ونظافته في مأكله انه كان اذا اراد أكل شيء بملعقة كالارز ، أو اللبن وأمثاله ، وقف في جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاج مجروا وكان يستعمله كثيرا فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة ، ثم يدفعها الى غلام آخر قام في الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى ويفعل بها فعل الأولى حتى ينال الكفاية لئلا يعيد الملعقة الى فيه دفعة ثانية . فلما كثر على المهلبي استمرار هذا - مع ظرفه ونظافته جعل له مائدتين احداهما كبيرة عامة ، وأخرى لطيفة خاصة ، وكان يؤاكله عليها من يدعوه اليها .

قال مؤلف هذا الكتاب (ياقوت) : وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي قال (هلال) : وعلى صنع أبي محمد بابي الفرج ما كان يصنعه ما خلا من هجره فقال فيه :

أبعين مفتقر إليك رأيتني
بعد الغنى فرميت بي من حالق
لست الملوم أنا الملوم لأنني
أملت للاحسان غير الخالق

قال ابن الصابىء : وحدثني جدي أيضا قال : قصدت أنا وأبو علي الانباري وابو العلاء صاعد دار أبي الفرج لقضاء حقه . . وكان له سنور أبيض يسميه يقفا . . فقال : انما لحق يقق قولنج فاحتجت الى حقنه ، فانا مشغول بذلك . فلما سمعنا قوله ، ورأينا الفعل في يده ورد علينا أعظم مورد لتناهيه في القذارة »[١٢٧].

ذلك هو مجمل ما نقله ياقوت من كتاب ابي الصابىء عما يدور حول أبي الفرج من نعوت وأخبار واقوال ، ارتسمت من خلالها صورته ، وانتقلت الى كتب المعاصرين بعده ، فوثقوا بصدقها وصحتها قبل تمحيصها وتوثيق أجزائها ، ودراسة هذه الأقوال والاخبار دراسة موضوعية سليمة تقتضي البحث عنها في مصادر أخرى ، فاذا ما عدمنا ذلك بحثنا فيها عما يمكن أن يؤيدها قبل أن نأتي على نقدها باطنيا وخارجيا يمكننا من الوقوف على حقيقتها .

ولدى بحثنا عن هذه الاخبار في تلك المصادر لم نجد لها أثرا فيها ، كما لم نجد لها ما يؤيدها أيضا كما سيتضح معنا بعد حين .

وعلى ذلك فليس أمامنا سوى العودة الى النص نفسه ، ونقده نقدا داخليا وخارجيا يمكن أن يؤدي الى قبوله أو رده . أو يكشف لنا عن جملة من الحقائق الهامة فيه .

(١٢٧) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٠ - ١٠٥ .

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا النص ان صاحبه يتحدث فيه عن رجل بينه زمن طويل يقارب القرن من الزمان ، مع أن حديثه عنه يوحي بانه معاصر له ، أو صاحب وصديق ، وقد بنى أقواله وآراءه حوله اعتمادا على خبر لسنا على ثقة من صحة نسبته اليه ، وليس له ما يؤيده من أخباره ولا يدل على هذه الصفات المنكرة ، والنعوت التي رماه بها .

كما أننا وجدنا ابن الصابي يذكر في هذا النص أن أبا الفرج « من ندماء المهلبي الخصيصين به » وقال قبل ذلك : « وكانت صحبته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت »(١٢٨)، وأكد ذلك غيره من معاصريه أيضا فقال التنوخي أبو علي (٣٨٤هـ) انه « نديم أبي محمد المهلبي »(١٢٩) وقال غيره « وكان منقطعا اليه ، كثير المدح له مختصا به »(١٣٠) وذكروا أنه كان رأس مجلسه ، وأنه كان يجلس الى جانب صاعد خليفته كما روى الحاتمي في خبر زيارة التنبي لهذا المجلس في بغداد(١٣١)، وروى ابن الصابي بعض أخبار أنسه وسمره معه ، وكان آخر من يغفل من أصحابه لشدة تعلقه به(١٣٢).

ثم وصف ابن الصابي في هذا النص نفسه المهلبي بأرق الصفات ، وأجمل النعوت ، مما اشتهر به من التقشف والتنطس والتنظف ، وفي ذلك كله ما يدعونا الى استغراب أمر علاقته بأبي الفرج في صورته المذكورة ، ودهشتنا للقول انه كان من ندمائه الخصيصين به ، ومن أبسط ما نعرفه من صفات النديم في ذلك العصر : حسن الأدب ، وجمال الهيئة ، ونظافة المظهر ، وطيب المعشر وما الى ذلك من صفات النديم وأخلاقه التي ألف فيها القدماء كتبا كثيرة(١٣٣)، وليس فيها ما ينسجم وصفات أبي الفرج المذكورة ، أو يتفق مع ما ذكر من طبيعة علاقته الطويلة والحميمة مع المهلبي .

واذا ما تجاوزنا ذلك ، فاننا نقع في النص على ملاحظة هامة جدا ، قد يكون فيها مفتاح هذه القضية وسرها ، اذ وجدنا ياقوت يقطع أقوال ابي الصابي وأخباره ويقول معترضا : « وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي » مفصحا بذلك عن شكه في صحة ذلك الخبر الذي تبدى أبو الفرج من خلاله على الصورة التي أوردها ابي الصابي ، وقد رواه ياقوت بعد ذلك ضمن أخبار أبي رياش(١٣٤).

ولدى بحثنا عن أخبار أبي رياش اللغوي ، وقعنا في أقربها عهدا به على فصل كامل في يتيمة الدهر للثعالبي (٤٢٩هـ) عنوانه : « ما أخرج من شعر ابن لنك في الهجاء لأبي رياش » جاء فيه : « وكان أبو رياش بالغة في حفظ أيام العرب وأنسابها وأشعارها . . ولكنه كان عديم المروءة ، وسخ اللبس ، كثير التقشف ، قليل التنظف ، وفيه يقول ابن لنك . . . وكان مع ذلك شرها على الطعام . . . سيء الأدب في المؤاكلة ، دعاه أبو يوسف الزيدي والي البصرة الى مائدته ، فلما أخذ في الأكل مد يده الى بضعة لحم فانتهشها ثم ردها الى القصعة ، فكان بعد ذلك اذ احضر مائدته أمر بأن يهيأ ليأكل عليه وحده . ودعاه يوما المهلبي الى طعامه فبينما هو يأكل اذ امتخط في منديل الغمر ، وبصق فيه ، ثم أخذ زيتونه فغمزها حتى طفرت نواتها فأصابت وجه الوزير ، فتعجب من سوء أدبه ، واحتمله لفرط علمه »(١٣٥).

ثم روى الثعالبي من أخباره التي تجري هذا المجرى أشياء كثيرة ، وطرائف عديدة ، مما سار به ذكره ،

---

(١٢٨) ن.م : ١٣/ ١٠٥ .
(١٢٩) ن.م : ١٣/ ١٠٨ .
(١٣٠) يتيمة الدهر : ٣/ ٩٦ .
(١٣١) الواضح : ص١٤ وخزانة الأدب : ١/ ٣٨٥ ـ ٣٨٦ .
(١٣٢) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٩ .
(١٣٣) انظر الفهرست : ص٢١٣ و ٢١٤ و٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ ومواضع كثيرة .
(١٣٤) معجم الأدباء : ٩/ ١٢٦ .
(١٣٥) يتيمة الدهر : ٢/ ٣٥١ .

وأشتهر أمره ، وهجاه به الشعراء ، ووقف عند أصحابه ومعاصروه ، وأتى على ذكره معظم من ترجم له أو ذكره .

ومن الواضح أن هناك تشابها كبيرا بين ماورد في نص أبي الصابي من أقوال وأخبار حول أبي الفرج ، وبين ما ذكره الثعالبي حول أبي رياش ، دون أن يقتصر ذلك على الصفات والنعوت والأخبار ، وانما يتعداها الى الأسلوب والعبارات أيضا ، اذ نقرأ في نص الثعالبي قوله : كثير التقشف ، وسخ اللبس ، واحتمله لفرط علمه . . . كما نقرأ في نص ابن الصابي قوله : شديد التقشف وسخا ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . . وفي ذلك كله ما يوحي باختلاط هذه الأقوال وتلك الأخبار في ذهن ابن الصابي ، ويؤكد الشك فيما نسبه الى أبي الفرج منها ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه من الرواة والأدباء من رواد مجلس الوزير المهلبي حينا بعد حين ، دون أن يكون من ندمائه الخصيصين به وأصحابه ، مما يسوغ صبره عليه ، واحتمال ما ورد منه لفرط علمه .

على أن الأمر لا يقف عند حدود هذا الخبر ، وتلك النعوت وانما يتعداها الى أجزاء أخرى من نص ابن الصابي الذي أورده ياقوت ، وأبدى شكه في بعض أجزائه ، ونقله عنه من أتى بعده من المؤلفين ، ومنهم ابن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) ، الذي وجدناه يقطع أقوال ابن الصابي أيضا ، ويقول في التعليق على البيتين اللذين نسبهما الى أبي الفرج في هجاء المهلبي :

« ويروى هذان البيتان للمتنبي ، رواهما له تاج الدين الكندي »[136] وكان ابن خلكان قد أكد ذلك من قبل[137] ، كما أكد نسبتهما الى التنبي الحضرمي وغيره[138] .

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أن ما أورده ابن الصابي حول أبي الفرج من أقوال وأخبار ، وما بناه عليها من نعوت وصفات ، لا يثبت أمام البحث الدقيق ، ولا يقوم على أساس متين ، اذ لم نجد له ذكرا عند غيره ، كما لم نجد له ما يؤيده في مصادر أخرى ، وأبدى شكه في غير ما مؤلف ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه ، مع ما رأيناه فيه من تناقض بين صفات أبي الفرج والمهلبي وما بينهما من تباين في الطباع والعادات ، مما يدعو الى استغراب أمر علاقتهما الوثيقة مدى العمر كله .

ولم يكن خلال بن أبي اسحق الصابي[139] (٣٥٩ - ٤٤٨هـ) من معاصري أبي الفرج ، (٢٨٤ - بعد ٣٦٢هـ) وانما كان جده أبو اسحق (٣١٣ - ٣٨٤هـ) أحد زملائه في حلقة الوزير المهلبي (٣٥٢هـ) وكان هذا الوزير « لا يرى الدنيا الا به »[140] اذ كان من خاصة ندمائه وأعوانه ، كما كان أبو الفرج « مختصا به ، ومنقطعا اليه »[141] وأحد شعرائه وندمائه أيضا .

فليس من المستبعد أن يكون بينهما بعض ما جرت العادة به بين الأدباء المتعاصرين من تنافس وصراع ، وقد كان قائما فعلا بين أبي الفرج وعدد من معاصريه كعلي بن المنجم وابنه هرون وأبي سعيد السيرافي وغيرهم ، وكانت له آثاره في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره[142] ، كما كان من آثاره لدى ابن اسحق تلك الأقوال أو الآراء كلها أو بعضها ، مما كان يحدث به حفيده بعد وفاة أبي الفرج بزمن طويل ، ثم انتقل أثر

(١٣٦) فوات الوفيات : ١/ ٣٥٣ .
(١٣٧) وفيات الأعيان (بولاق) : ١/ ٥٠ .
(١٣٨) لنبه الأديب : ص ٢٠٤ .
(١٣٩) تاريخ بغداد : ١٤/ ٧٦ .
(١٤٠) معاهد التنصيص : ٢/ ٩٢ .
(١٤١) يتيمة الدهر : ٣/ ٩٦ .
(١٤٢) انظر معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٩ و ١٢٧ ـ ١٢٨ . ويتيمة الدهر : ٣/ ١٠٠ والفهرست ص : ١٧٣ و ٢١٣ .

ذلك من الجد الى الحفيد ، وكان حصيلته تلك الصورة الشائهة التي رسمها له ، وهو يؤلف كتابا في « أخبار الوزير المهلبي » ومن حوله من الأدباء من خاصة ندمائه وعلى رأسهم جده وأبو الفرج الاصفهاني .

وقد يدفع بنا حسن الظن الى الاعتقاد أن أخبار أبي رياش قد اختلطت في ذهن ابن الصابي بأخبار أبي الفرج معاصره لما بينهما من تشابه في بعض الخصائص العلمية ، ولصلتهما معا بالوزير المهلبي ، وأن جده ربما كان يحدثه عن أبي رياش وأخباره ، فنسب ذلك الى أبي الفرج ، وكان مهيأ له في الأصل .

ومهما يكن في أمر ، فان علينا أن نبحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية بعيدا عن هذا النص ولدى غير صاحبه من المؤلفين من معاصري أبي الفرج وتلامذته الكثيرين ممن ترجم له ، ونقل الينا بعض أخباره ، أو لدى غيرهم ممن روى عنهم هذه الأخبار مباشرة ، واستكمال جوانب هذه الصورة من خلال مؤلفاته وآثاره وأشعاره ، مما يمكننا من الكشف عن أبعادها المختلفة ، وألوانها المتنوعة .

على أننا لا نكاد نعثر في هذه المصادر على كثرتها على ما يعين على رسم هذه الصورة ، وبامكاننا أن نعزو ذلك الى أن أصحاب التراجم قلما يطيلون الوقوف عند غيرها من الخصال الحميدة أو اللئيمة التي تخرج عن مألوف عصرهم ، وتستدعي الوقوف عندها حقا

فقد ترجم له ابن النديم (نحو ٣٨٥هـ) معاصره وأحد أصحابه الذين حدثوا عنه ، فذكر اسمه ونسبه وبعض تصانيفه وقال أثناء ذلك : « وكان شاعرا مصنفا أديبا »[١٤٣] دون أن يشير الى شيء من صفاته وأخلاقه ، بينما وجدناه يطيل الوقوف عند ما عرف به غيره من معاصريه من هذه الصفات والخصال كجحظة البرمكي فقال عنه بعد أن نوه بسعة علمه وشاعريته : « وكان ـ مع ما وصفناه به بعيدا عن أدب النفس ، وكان وسخا ، وفي دينه بعض الهنيدة ، بل الهنيدة كلها »[١٤٤] وكذلك كان شأنه مع غيره ممن عرف بمثل هذه الصفات ممن ترجم لهم في كتابه .

كما ترجم له الحافظ المحدث أبو نعيم الأصبهاني (٤٣٠هـ) في « ذكر أخبار أصبهان » ولم يتعرض له ، أو يشير الى صفاته وأخلاقه ، وكان أحد معاصريه ، وقد اتصل به ، ولم يقدر له سماع منه[١٤٥] .

وقد وجدنا الثعالبي (ـ ٤٢٩ هـ) يخصص فصلا كاملا بأخبار أبي رياش وصفاته الدنيئة التي نسب ابن الصابي بعضها الى أبي الفرج ، دون أن نجد في ترجمته للأصفهاني سوى ما يزينه ، ويرفع من قدره فقال : « وكان من أعيان أدباء بغداد ، وأفراد مصنفيها وله شعر يجمع اتقان العلماء وإحسان الظرفاء » ولا شيء بعد ذلك سوى سرد بعض مؤلفاته وأشعاره .[١٤٦]

كذلك فعل الخطيب البغدادي (ـ ٤٦٣ هـ) في ترجمته له ، اذ أورد فيها ما سمعه من ألسنة بعض تلامذته ومعاصريه حول جرحه وتعديله من أقوال ، وليس فيها اشارة الى صفاته وأخلاقه أيضا .[١٤٧]

ونستطيع القول ان كتب التراجم التي وقفنا عليها ، وكان لأبي الفرج ذكر فيها تكاد تجمع على ما ورد في هذه المصادر المذكورة من الاشادة بسعة علمه ، وكثرة محفوظه ، وجودة شعره ، وكثرة تآليفه والاشارة الى صفاته وخصاله اذ لم يكن معروفا بما عرف به أبو رياش وجحظة وأضرابهما من شيء الخصال والصفات ، فيشهر به كما شهر بها ، ويروى ذلك عنه كما روى

(١٤٣) الفهرست : ص ١٧٢ .
(١٤٤) الفهرست : ص ٢١٤ .
(١٤٥) يتيمة الدهر : ٣/١٠٠-٩٦ .
(١٤٦) ذكر أخبار أصبهان : ٢/
(١٤٧) تاريخ بغداد : ١١/٣٩٨-٤٠٠ .

عنها ، كما لم يتميز بما يتميز به الطبري أو الأنباري من صفات نبيلة فاح عطرها وترددت أصداؤها في كتب الأدب والتراجم ، بل كان وسطا بين معاصريه في ذلك ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق عن هذه الجوانب في شخصيته لدى تلامذته ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره ، باستثناء ابن الصابي من المتأخرين دون أن نقع في هذه الكتب كلها على شيء من أخباره أو بعض ما يؤيدها ، ما دعانا الى الشك فيها ، كما شك قبلنا من نقلها عنه ، ثم أتينا على توضيح مواطن الضعف فيها ، وأفضى بنا ذلك الى دفعها وردها .

على أننا لن نعدم وجود بعض الأخبار التي يمكن لها أن تساعدنا في البحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية ، بجوانبها الايجابية أو السلبية ، ومن ذلك ما رواه ابن الصابي والتنوخي وغيرهما من أخبار علاقته مع الوزير المهلبي ، وصحبته الطويلة له ، وقد وصفوه بأنه كان نديما له ، وهو الوصف الذي يرتبط بجملة من الخصائص التي يجب توافرها في النديم عامة ، كطيب المعشر ، وحسن المظهر وشدة التهذيب وغير ذلك مما أشرنا اليه قبل قليل .

ومما يروى من أخباره التي تدل على لطف مداخله ، وتؤكد سرعة بديهته وخاطره ، وحبه للنكتة والنادرة ، وكراهيته للتكلف أن القاضي الجهني كان يتردد على مجلس الوزير المهلبي ، فيورد من الحكايات والأحاديث مالا يملق بقبول ، أو يدخل في معقول ، ومنها قصة التنعع التي يتشجر فيصنع من خشبه السلاليم ، وقد فجرت هذه القصة صبر أبي الفرج الذي تقذ معها ، فحكى له قصة الحمام الذي يبيض ، ثم يفقس عن طست وأباريق ، ففطن معها الجهني الى قصده منها « فانقبض بعد ذلك عن كثير مما كان يحكيه »(١٤٨)

وقد خلف ميله الى الدعابة آثاره في تأليفه ، فوجدناه يقول في مقدمة الأغاني :

« ولم يزل متنقلا بها من فائدة الى مثلها ، ومتصرفا فيها بين جد وهزل ، وأورد فيه بعض الطرف والنوادر ، وعلل ذلك تعليلا نفسيا قلبه مادة كتابه الطويلة ، « ليكون القارىء . . . أنشط لقراءته وأشهى الى تصفح فنونه » (١٤٩) .

على أن ميله الى الدعابة لا ينفي عنه حدة المزاج والطبع ، فكثيرا ما تترافق هاتان الصفتان لدى عدد كبير من الناس ، وتكون الأولى مسخرة لخدمة الثانية ، كما هو الشأن لدى أبي الفرج ، اذ اشتهر باجادة فن الهجاء ، وهو الفن الذي يتفق مع هذه الصفات عادة ، لما فيه من آثار الدعابة والسخرية ، وحدة المزاج والطبع ، فوجدناه يهجو عددا من أصحابه ومعاصريه من الأدباء هجاء ساخرا يجري مجرى الدعابة ، كهجائه أبا الحسن طازاد ، والقاضي الجهني وأبا سعيد السيرافي واليزيدي ، في بعض الأبيات من شعره(١٥٠) ، وهجائه علي بن المنجم وابنه هرون في كتابين من كتبه سمى أولهم : « الفرق والمعيار بين الأوغاد والأحرار » ، والثاني « صفة هرون » ورد عليه علي بن المنجم بكتاب أسماه : « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط »(١٥١) .

واذا كنا لا نعرف عن هذه الكتب شيئا ، فان في عناوينها ما يوحي بما كان بينه وبين معاصريه من خلافات ، وتؤكد حدة طبعه ، وكان من آثارها تلك الصورة التي رسمها ابن الصابي له ، وتأثر فيها بآراء جده فيه ، وذكر أثناءها أن « الناس في ذلك العهد كانوا يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه »(١٥٢) .

---

(١٤٨) معجم الأدباء : ١٣/ ١٢٣ ـ ١٢٤ .

(١٤٩) الأغاني : ١/ ٢٠١ .

(١٥٠) انظر الحاشية رقم ٢٥ .

(١٥١) الفهرست : ص١٧٣ ثم انظر : ٢١٣ .

(١٥٢) راجع النص ، المذكور سابقا . معجم الأدباء : ١٣/ ١٠١ .

وقد ورد في بعض أخباره أيضا بعض ما يدل على عاداته الصحية التي ترتبط بمزاجه النفسي هذا برباط وثيق ، فذكر التنوخي أن « من طريف أخبار العادات أني كنت أرى أبا الفرج الأصفهاني الكاتب نديم أبي محمد المهلبي ، وكان أكولا نهما ، فكان اذا ثقل الطعام في معدته ، تناول خمسة دراهم فلفلا مدقوقا ، ولا يؤذيه ، ولا تدمع منه عيناه ، وهو مع ذلك لا يستطيع أن يأكل حمصة . . . فلما كان قبل فالجه بسنوت ، ذهبت عليه العادة في الحمص فصار يأكله ولا يضره ، وبقيت عليه العادة في الفلفل » .(١٥٣)

واذا كانت هذه الأخبار أو الأقوال قد أوضحت بعض الجوانب الظاهرة في شخصيته ، فان هنالك جانبا آخر يكشف لنا عن خفاياها العميقة ، وهو اهتمامه الشديد بالطير والحيوان ، وحبه لها ، وشغفه بها ، اذ قامت بينه وبينها ألفة قوية ، وصلة حميمة تكشف عن نفسه الشاعرة ، وروحه المرهفة ، فجمع في داره عددا منها ، ومن ذلك سنوره الذي كان يدعوه يقفا لشدة بياضه ، وقد روضه على استقبال الضيوف عند مدخل الدار ببعض الأصوات والحركات كما يروى من أخباره(١٥٤) وديكه أبو النذير الذي وافاه الأجل المحتوم بعد طول عشرته له ، فرثاه بقصيدة « من مختار الشعر ونادر القصيد » كما قال بعض القدماء في تقديرها ، ومنها قوله :(١٥٥)

خطب طرقت به أمر طروق
فظا الحلول على غير شفيق
فكأنما نوب الزمان محيطة
بي راصدات لي بكل طريق
ذهبت بكل مصاحب ومناسب
وموافق ومرافق وصديق
حتى بديك كنت آلفه
حسن إليّ من الديوك رشيق
لهفي عليك أبا النذير لو انه
دفع المنايا عنك لهف شفيق
أبكي اذا أبصرت ربعك موحشا
بتحنن وتأسف وشهيق

وله من قصيدة في وصف قطه وصفا بديعا أتى في مطلعه على ذكر عداته التقليدي للفار فقال :(١٥٦)

يا لحدب الظهور قعص الرقاب
لدقاق الأنياب والأذناب
زال همي منهن أزرق تركي
(م) السبالين أنمر الجلباب
قرطوه وشنفوه وحلوه
(م) أخيرا وأولا بالخضاب
فهو طورا يمشي بحلي عروس
وهو طورا يخطو على عناب
حبذا ذاك صاحبا هو في الصحبة(م)
أوفى من أكثر الأصحاب

وله بعد قصائد أخرى في الطير والحيوان ، تعبر عن ولعه الشديد بها ، وكان على ما يبدو طبيبا خبيرا بأدوائها ، فقيل انه من العلماء بالجوارح والبيطرة(١٥٧) ، وروى أبو اسحق الصابي في خبره أنه قصد داره مع بعض أصحابه فوجده مشغولا بحقن يقق لقولنج لحقه ، فورد عليهم « عظم مورد لتناهيه في القذارة »(١٥٨) فاعتذروا منه وأنصرفوا ، ثم كانت صلته بالطير والحيوان سببا في الاساءة اليه بعد ذلك وقد خلفت هذه العلاقة آثارها في الأغاني أيضا ، اذ وقفت فيه عند عدد كبير من شعراء الطير والحيوان ، وأورد لهم فيها أشعارا كثيرة ، وكانت أطول قصيدة رواها في هذا

(١٥٣) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٨ .
(١٥٤) ن . م : ١٣/ ١٠٥ .
(١٥٥) مقدمة الأغاني ـ ط دار الكتب : ١/ ٢١ ـ ٢٨ .
(١٥٦) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٥ وزال : فرق ـ والسبالان : الشاربان ـ وأنمر : مرقط وقرطوه ـ ألبسوه القرط ، وكذا شنفوه .
(١٥٧) تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٩ .
(١٥٨) معجم الأدباء : ١٣/ ١٠٤ ـ ١٠٥ .

الكتاب كله هي قصيدة محمد بن يسير في وصف شاة وعجائها ، وعدة أبياتها واحد وخمسون بيتا من الشعر .(١٥٩)

ذلك هو مجمل ما أمكن لنا الوقوف عليه مما يتصل بشخصية أبي الفرج وصفاته من أقوال وأخبار وأشعار ، على قلة ذلك كما ذكرنا من قبل ، وبينا السبب فيه ، وسنجد في الحديث عن أخلاقه بعض ما يساعد على الكشف عن جوانب أخرى من شخصيته أيضا .

أخلاقه وسلوكه :

وقد ذكرنا أن أخلاقه لم تكن موضع اهتمام معظم من ترجم له أو ذكره من المؤلفين ، مع ما هو معروف عنهم من كثرة الحديث عن هذا الجانب في حياة الرجال عادة ، ومن ذلك حديثهم عن المرزباني محمد بن عمران (- ٣٧٨ هـ) أحد كبار الأدباء والنقاد من معاصريه ، اذ نجد معظم من يترجم له أو يذكره يشير الى ولعه بشرب الخمرة ، وغرامه بها ، حتى قيل : « وكان عضد الدولة يجتاز ببابه فيقف حتى يخرج اليه ، فيسلم ويسأله عن حاله فيقول : وكيف حال من هو بين قارورتين يعني المحبرة وقدح النبيذ » .(١٦٠)

وكذلك كان شأنهم مع ابن دريد ، « وكان قد ابتلى بشرب الخمرة ، ومحبة سماع العيدان »(١٦١) فذكر ذلك عنه كل من ترجم له ، أو روى أخباره ، دون أن يغفلوا الاشادة بسعة علمه ، وصدق روايته وحسن درايته ، شأنه في ذلك شأن غيره من أمثاله من العلماء الذين وقف عند أخبارهم المؤلفون ، ولم يكن هنالك من سبب يدعوهم الى التستر عليهم ، أو الغض منهم .

على أننا لم نجد أحدا من هؤلاء جميعا يتعرض الى أخلاق أبي الفرج ، أو يغض منها ، ومنهم عدد كبير من معاصريه وغرمائه ، وان كان ابن الجوزي (- ٥٩٧ هـ) بعد ذلك قد استنتج من بعض ما ورد في الأغاني وغيره من أخبار الشعراء على أخلاق صاحبه فقال : « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبروايته ، فانه يصرح في كتبه بما يوجب الفسق ، ويهون شرب الخمر ، وربما حكى ذلك عن نفسه ، ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر » .(١٦٢)

ومن الواضح أن هذا القول يستند أساسا على ما يمكن أن يتكشف للقارىء من صفات المؤلف وأخلاقه ، دون الاعتماد على أخباره الصحيحة ، وآراء أصحابه ومعاصريه فيه ، وفي ذلك مجال واسع للجدل والنقاش .

فليست أخبار الأغاني مقصورة على الخمرة وشعرائها ، اذ لا مجال للمقارنة بين أخبار هؤلاء الشعراء ، وغيرهم من الصحابة والفقهاء والمحدثين وأهل الجد والرصانة من شعراء الجاهلية والاسلام وغيرهم ممن يحفل الأغاني بأخبارهم وأشعارهم التي تتجاوز كثيرا أخبار غيرهم فيه وأشعارهم .

واذا كنا لا نجد في ذكره لشعراء الخمرة أو المجون وروايته أشعارهم ضيرا ، ولم نجد أحدا من القدماء يغض منه بسبب من ذلك ، وانما وجدناهم يجمعون على الاشادة بالأغاني ومؤلفه ، فان بامكاننا مع ذلك أن نقف قليلا عند أهم شعراء الخمرة والمجون في هذا الكتاب ، وسنجد أنفسنا أمام حقيقة قد تدعوا الى الدهشة حقا .

ومن أشهر هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد ، اذ نقرأ في تصدير أبي الفرج لأخباره قوله : « وكان مسلم حسن النمط ، جيد القول في الشراب ، وكثير من الرواة يقرنه

---

(١٥٩) الأغاني : ١٤/ ٢٠ ـ ٣٦ . وانظر أخبار أبي نواس : ١٦/ ٢٧٣ وطبقات الشعراء : ١٥/ ٣٤٩ ومعجم الأدباء : ٩/ ٢١٠ ، ووفيات الأعيان : ١٢/ ٢٣٧ ، والقاسم بن يوسف : ٢٣/ ١١٨ وغيرهم .
(١٦٠) تاريخ بغداد : ٣/ ١٣٥ ـ ١٣٦ . وانظر الفهرست : ص ١٩٦ وانباه الرواة : ٣/ ١٨٠ والوفيات : ٤/ ٣٥٤ والشذرات ٣/ ١١١ .
(١٦١) المختصر : ٢/ ٩٩ . وانظر معجم الأدباء : ١٨/ ١٢٨ ـ ١٢٩ .
(١٦٢) المنتظم : ٧/ ٤٠ ونقل النص ابن الأثير في البداية والنهاية ١١/ ٢٦٣ . وفيه العشق بدل الفسق .

بأبي نواس في هذا المعنى »(١٦٣) وقد استغرقت أخباره أكثر من ثمانين صفحة ، وتضمنت كثيرا من أشعاره في أغراض شتى ، دون أن نجد بينها بيتاً واحدا في الخمرة أو المجون .

وكذلك كان شأنه مع الرقاشي ، اذ صدر أخباره بقوله : « وكان مع تقدمه في الشعر ، ماجنا خليعا متهاونا بمروءته ودينه ، وقصيدته التي يوصي فيها بالخلاعة والمجون مشهورة وأولها :(١٦٤)

أوصى الرقاشي الى اخوانه
وصية المحمود من ندمانه » .

ثم لا تقع من أخباره التي رواها وأشعاره على بيت آخر له في الخمرة أو المجون .

أما أخبار أبي نواس ، فانه اقتصر منها على أخباره مع جنان خاصة ، وأشار الى أنه افرد سائر أخباره في وضع آخر »(١٦٥) دون أن يكون لها وجود في الأغاني كله ، ومن المرجح لدينا أنه قد أغفل ذكرها بعد أن وعد به ، ولم تسقط من الكتاب كما هو شائع ومعروف(١٦٦) .

على أن ذلك لا يعني أنه لم يول هؤلاء الشعراء عنايته ، فالأغاني حافل بأخبارهم وأشعارهم التي تتصل باللهو والمجون ، قدر ما هو حافل بأخبار وأشعار غيرهم من الصحابة والزهاد والفقهاء والمحدثين وغيرهم من الشعراء ، دون أن يكون في ذلك كله دليل على حسن أخلاقه أو سوئها اذ طالما وجدنا غيره من المؤلفين يحتفي بهؤلاء الشعراء ، ومنهم من خص شعراء الخمرة بكتب مفردة ، « فالشعر بمعزل عن الدين »(١٦٧) كما يقول القاضي الجرجاني في الوساطة .

واذا كنا لا نجد لدى أصحاب التراجم اشارة الى أخلاقه وسلوكه ، وان أبا الفرج نفسه قد روى لنا بعض الأخبار التي تدل على ذلك في كتبه ، ومنها قصة خروجه الى دير الثعالب في ظاهر بغداد « للنزهة ومشاهدة اجتماع النصارى هناك ، والشرب على نهر يزدجرد الذي يجري على باب هذا الدير »(١٦٨) كما قال في أدب الغرباء .

وروى لنا في هذا الكتاب أيضا قصة أخرى من قصص الشبيبة والصبا ، اذ كان يألف فتى من أولاد الجند ، كان في نهاية الحسن ، وسلامة الخلق ، يحب الأدب ، ويميل الى أهله ، ولم يزل يعمل به قريحته حتى عرف صدرا من العلم ، وجمع خزانة من الكتب ، فمضت له معه سير ومكاتبات وأشعار ، كان يتمنى لو جمعها في كتاب مفرد .(١٦٩)

كما روى أبو الفرج نفسه أنه سكر مع الوزير المهلبي وبعض ندمائه ، وانفض مجلسهم ، ولم يبق فيه غيرهما ، فطلب المهلبي منه أن يهجوه ، وألح في ذلك ، وأقسم عليه ، فهجاه بشطر ، وحلف الا يكمله أو يزيد عليه ، فأجازه المهلبي وأكمله(١٧٠) .

وفي غير هذه الأخبار الثلاثة التي رواها أبو الفرج نفسه ، فاننا لم نقف على خبر آخر غيرها أو رأي آخر على أخلاقه وسلوكه ، وفي ذلك ما يؤكد أنه كان انسانا عاديا بين معاصريه لم يشتهر أمره بالفسق أو المجون ، ولم يعرف بورع أو تدين ، فيذكر ذلك عنه في جملة ما ذكره أصحابه وتلامذته على تهتك أو سرف .

وقد تناول بعض المعاصرين هذا الرأي المفرد والتهم ، كما تناولوا من قبل أقوال ابن العامي وأخباره

(١٦٣) الأغاني : ٢٠/٣١ .
(١٦٤) ن . م : ١٦/٢٤٦ .
(١٦٥) ن . م : ٢٠/٩١ .
(١٦٦) راجع في ذلك بحثا : « مواطن الخلل والاضطراب في كتاب الأغاني » . مجلة المنهل ، الرياض ، ع ٣٧ ، س ١٩٨٣ ، ص ٣٢٨ - ٣٥٣ .
(١٦٧) الوساطة : ص ١٨ .
(١٦٨) أدب الغرباء : ص ٣٤ . وانظر في دير الثعالب : معجم البلدان : ٢/٥٠٢ .
(١٦٩) ن . م : ص ٨٣ .
(١٧٠) معجم الأدباء : ١٣/١٠٨ .

البهيمة المفرطة أيضا ، وتوسعوا في ذلك كثيرا ، فذهب بعضهم الى القول : « وكان مسرفا أشنع الاسراف في اللذات والشهوات »[١٧١] وأنه كان يهتم بابراز الجوانب الضعيفة من حياة الشعراء مما يمثل شخصيته وأخلاقه ، فكان الأغاني لذلك « أحفل كتاب بأخبار الخلاعة والمجون »[١٧٢] دون أن يكون لذلك كله ما يؤكده في الأغاني ، او في اخبار صاحبه وآراء أصحابه ومعاصرية فيه .

والرأي الذي تدل عليه كتبه وآثاره وأشعاره وأخباره وتراجمه أنه كان وسطا بين معاصريه ، لم تخل حياته من شيء من اللهو في بعض الفترات ، دون أن يعرف بذلك أو يشتهر كما عرف به غيره واشتهر ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق حول أخلاقه وسلوكه ، كما كان ذلك السكوت عن صفاته وخصاله ، مما يؤكد أمر توسطه واعتداله ، وقد عبر عن ذلك بنفسه حين قال : « ان التوسط في كل شيء أجمل ، والحق أحق أن يتبع »[١٧٣] .

بيد أن ما ذهب اليه ابن الجوزي وتابعه فيه معظم المعاصرين مرتبط حد بعيد بقوله عنه « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبروايته ، فانه كان يصرح في كتبه بما يوجب الفسق . . . » وتلك مسألة اخرى لا تخلو من الوهم والتخليط أيضا .

مذهبه الديني ومعتقده :

اشتهر أمر أبي الفرج بالتشيع في المذهب ، وكان لهذه المسألة ذيول كثيرة في كتب القدماء والمعاصرين ، لما لها من ارتباط بمروياته وأخباره ، وما لها من صلة بشخصيته ومعتقداته في نظر بعض المؤلفين ، وان كان بعضهم قد أبدى شكه في صحتها ، دون أن يتعدى حدود هذا الشك الى اليقين ، كما تفرض ذلك قواعد البحث الموضوعي السليم .

وما دام الشك قائما في صحة هذه المسألة ، فان علينا أن نتحرى أصولها وفروعها ، ونتقصى آثارها في مؤلفاته وكتبه ، ونكشف عن حقيقة مذهبه ومعتقده .

ولا بد لنا قبل ذلك من التذكير بظروفه العائلية وظروف عصره السياسية والمذهبية ، اذ كان أبو الفرج ينتسب الى آخر خلفاء بني أمية مروان بن محمد[١٧٤] أو « الشجرة الملعونة »[١٧٥] كما يقول بعض أهل التشيع من المؤلفين ، وقد اجتثت جذور هذه الشجرة من باطن الأرض بعد أن زالت دولة الأمويين ، ثم أصابهم من بعد ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم ، [١٧٦] فتفرقوا في أقطار الأرض بددا ، واتجه عدد منهم الى الأندلس ومصر وأصبهان وغيرها من البلدان المعروفة بمناصرة الأمويين وأهل السنة .[١٧٧]

وقد عاش أبو الفرج حياته في ظل حكم البويهيين ، وكانوا من غلاة الشيعة شأنهم في ذلك شأن معظم الفرس والديلم ، وقد أضفوا على مذهبهم صبغة رسمية بعد استيلائهم على الحكم والخلافة العباسية في العراق وفارس ، وأظهروا تعصبهم الشديد لآل البيت وشيعتهم ، وأكرهوا الناس على مشايعتهم في ذلك[١٧٨] .

وقد كثرت الفتن الطائفية في ذلك العصر ، وزداد التعصب ، وظهرت ردود الفعل على صورة دعوات جديدة ، صار الأدباء والمفكرون مضطرين الى مسايرة

(١٧١) النثر الفني : ١/ ٢٨٨ .
(١٧٢) د . م والظر صاحب الأغاني : ص ١٣٢ و ١٤٩ و ١٥١ ومصادر الأدب : ١/ ١٧٠ وأبو الفرج الأصبهاني : ص ١٣٤ .
(١٧٣) الأغاني : ١٦/ ٢٨٣ .
(١٧٤) جمهرة أنساب العرب : ص ١٠٧ وانظر المصادر السابقة .
(١٧٥) روضات الجنات : ٥/ ٢٢١ .
(١٧٦) انظر الكامل : ٥/ ١٧٤ والأغاني : ٤/ ١٤٣ .
(١٧٧) انظر جمهرة أنساب العرب : ص ١٠٧ . وظهر الاسلام : ٢/ ٥ .
(١٧٨) انظر في ذلك الكامل : ٨/ ٣٣٩ وابن خلدون : ٣/ ٥٠٨ وشذرات الذهب : ٣/ ٩ .

حكامهم وعامة الناس في عصرهم ، وكان يحيى المكي « يخفي ولاءه لبني أمية أشد الخفاء »(١٧٩) ، وقتل أبو العبر الهاشمي بيد أحد الشيعة « لقولة قالها في حق علي (ر) استحل بها دمه »(١٨٠) ، وتوفي أبو بكر الصولي بالبصرة « مستترا لأنه روى خبرا في حق علي (ر) فطلبته العامة والخاصة لتقتله »(١٨١) ، واتهم ابن المعتز قبل ذلك بالتصب والعداوة لآل البيت من الطالبيين والشيعة فأدى ذلك الى مقتله كما هو معروف من أمره(١٨٢) ، وظل أبو الفرج نفسه يعرض عن ذكر نسبه الأموي الصريح ، ويكتفي من ذلك بالقول في مقدمة الأغاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصفهاني »(١٨٣) .

فاذا ماعرفنا هذه الظروف كلها ، أمكن لنا تقدير موقع أبي الفرج في عصره ، وحاجته الشديدة الى اظهار المحبة والولاء لآل البيت وأشياعهم ، دون أن يعني ذلك تشيعه في مذهبه الديني ومعتقده كما هو معروف لدى معظم المؤلفين .

فقد ترجم له ابن النديم معاصره ، ولم يصفه بالتشيع ، كما لم يذكر له كتابا في الفصل الذي خصصه لمؤلفي الشيعة وآثارهم ، مع أن كتابا معروفا هو « مقاتل الطالبين » وغيره ما يمكن أن يدرج في قائمة هذه الكتب والآثار(١٨٤) .

كما ترجم له معاصره أبو نعيم الأصبهاني في « ذكر أخبار أصبهان » وهو مخصص برواة الحديث النبوي الشريف ، دون أن يشير الى تشيع فيه ، مع ما لذلك من صلة قوية بموضوع كتابه .(١٨٥)

وروى عنه الدار قطني تلميذه « ولم يتعرض له »(١٨٦) ، كما لم يتعرض له من روى عنه الحديث النبوي من تلامذته كعلي الرزاز وابن دوما وابراهيم بن مخلد وغيرهم من المحدثين الذين يولون هذا الجانب عنايتهم الشديد كما هو معروف(١٨٧) .

ونقل الينا أبو علي المحسن بن أبي القاسم التنوخي بعض أخباره ، ومن ذلك قوله « ومن الرواة المتسعين الذين شاهدناهم أبو الفرج الأصفهاني ، فانه كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والحديث المسند والنسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ، ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها اللغة والنحو والخرافات والسير والمغازي ومن آلة المنادمة شيئا كثيرا ، مثل علم الجوارح والبيطرة ونتف من الطب والنجوم والأشربة وغير ذلك »(١٨٨) .

والرواية متسع حقا هذا الذي يحفظ ذلك كله ويرويه . بيد أن كلمة « المتسعين » مع وضوح مقصدها ودلالتها لما أن بعدها مما يوضح معناها ، قد نقلت من كتاب الخطيب البغدادي محرفة ومصحفة سهوا أو عمدا الى : المتشيعين ، فصار أبو الفرج متشيعا وكان متسعا ، ونقل هذه الكلمة على هذه الصورة المحرفة كل من أتى بعد الخطيب من المؤلفين الى عصرنا هذا ، وصارت من أقوى الأدلة على تشيع أبي الفرج لديهم(١٨٩) .

---

(١٧٩) الأغاني : ٦/ ١٧٣ .
(١٨٠) ن . م : ٢٣/ ٢٠٤ .
(١٨١) وفيات الأعيان : ٤/ ٣٦٠ .
(١٨٢) طبقات الشعراء المحدثين : مقدمة المحقق : ص ١٢ .
(١٨٣) الأغاني : ١/ ١ .
(١٨٤) الفهرست : ص ١٧٢ - ١٧٣ وانظر ٢٢١ - ٢٢٨ و ٢٦٣ - ٢٦٨ و ٢٧٨ - ٢٩٣ .
(١٨٥) ذكر أخبار أصبهان : ١/ ٢٢ .
(١٨٦) لسان الميزان : ٤/ ٢٢٢ .
(١٨٧) انظر تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٨ - ٣٩٩ .
(١٨٨) ن . م : ١١/ ٣٩٩ ، وقد روى الخطيب هذا الخبر عن علي بن المحسن التنوخي .
(١٨٩) انظر معجم الأدباء : ١٣/ ٩٦ وإنباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ والوفيات ٣/ ٣٠٧ وغيرها من المصادر والمراجع المذكورة .

على ان الأمر لايقف عند حدود هذه الكلمة المحرفة فحسب ، وانما يتعداها الى ماتفرد به محمد بن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢هـ) اذ قال ، وكان أمويا ، وكان يتشيع (١٩٠) ولم يكن لذلك مايؤيده لدى غيره من أصحابه ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره سوى تلك الكلمة المحرفة .

ومهما يكن من أمر فقد شاع تشيع أبي الفرج في كتب المتأخرين ، ولم يكن لهم في ذلك من دليل سوى ما ذكرناه ، ونقله الخلف عن السلف على أنه حقيقة ثابتة أيضا ، وان كان بعضهم قد أثار حول هذه المسألة شكوكا مختلفة ، فقال ابن الأثير « وكان شيعيا ، وهذا من العجيب » (١٩١) ، وقال الذهبي في العبر : « ومن العجائب أنه مرواني يتشيع » (١٩٢) ، وقال في ميزان الاعتدال : « شيعي وهذا نادر في أموي » (١٩٣) ، وقال ابن حجر : « شيعي زيدي ، وهذا نادر في أموي » (١٩٤) .

غير ان بعض الشيعة من المؤلفين لم يكتف بذلك ، بل أنكر نكرانا مبينا أن يكون هذا التشيع المزعوم ظل من حقيقة ، وأيد رأيه بعدة دلائل قوية ، فقال الخونساري « وأياما وجد في كلماته من المديح ، ففيه أولا أنه غير صريح ، ولو سلم فهو محمول على قصد التقرب الى أبواب ملوك ذلك العصر ، المظهرين لولاية أهل البيت غالبا ، والطمع في جوائزهم المعظمة بالنسبة الى مادحيهم ، كما هو الشأن لدى كثير من شعراء ذلك الزمان ، فان الانسان عبد الاحسان ، مع أني تصفحت كتاب أغانيه المذكور اجمالا ، فلم أرفيه الا هزلا وضلالا ، أو بقصص أهل الملاهي اشتغالا ، وعن علوم أهل بيت الرسالة اعتزالا ، مضافا الى كون الرجل من الشجرة الملعونة في القرآن ، وداخلا في سلسلة بني أمية وآل مروان ، فكيف يمكن وجود رجل من أهل الايمان في قوم توجه الى قاطبتهم الألعان على أي لسان ، ومن أي انسان !؟ » (١٩٥) .

ومع مافي هذا القول من تعصب ملموس الا انه من الأقوال القليلة التي تفصح عن موقف واضح ومحدد من تشيع الأصفهاني ، اذا اعتمد فيه صاحبه على عدد من الأدلة القوية التي تفضي الى نفيه واستبعاده ، ما دام لايتفق مع أصله ونسبه وبيئته ، ولا تفصح عنه كتبه وآثاره وأخباره .

ولسنا نشك في أن الخونساري قد قرأ مقاتل الطالبيين أو اطلع عليه وتصفحه اجمالا كما فعل بالأغاني ، فلم يجد فيه مايدل على التشيع ، ان لم يرقبها ما رأيناه من صد عنه واعراض .

ومع أن جل المعاصرين قد رددوا أقوال القدماء في تشيع أبي الفرج ، ووثقوابصحتها ، الا أن بعضهم قد تابعهم في شكهم واستغرابهم لذلك ، ومنهم د . محسن غياض في بحثه حول « التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول » اذ أبدى تعجبه الشديد واستغرابه من موقف أبي الفرج في أغانيه من شعراء الشيعة ، واغفاله ذكر أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وقرن هذا الموقف بموقف ابن المعتز منهم ، وأبدى حيرته لذلك ، لما هو معروف لديه من أمر تشيع الأصفهاني ، فلم يجد لذلك ما يسوغه في ذهنه ولم يتعد حدود هذه الحيرة والاستغراب .(١٩٦) .

كما صرح الأستاذ شفيق جبري أنه لم يجد في الأغاني مايدل على تشيع صاحبه ، وان كان فيه مايؤكد تعصبه للأمويين ، فمضى يتتبع أخبارهم فيه ، دون أن يرصد

---

(١٩٠) تاريخ بغداد : ١١/ ٤٠٠ .
(١٩١) الكامل : ٨/ ٨٨ .
(١٩٢) العبر : ٢/ ٣٠٥ .
(١٩٣) ميزان الاعتدال : ٢/ ١٢٣ .
(١٩٤) لسان الميزان : ٤/ ٢٢١ .
(١٩٥) روضات الجنات : ٥/ ٢٢١ .
(١٩٦) التشيع وأثره في شعر العصر العباسي : ص ٧٦ .

أخبار الشيعة والطالبيين وأشعارهم ، وذلك لب الموضوع وجوهره(١٩٧) .

ومع هذه الأقوال والآراء والشكوك ، لانجد أمامنا من سبيل سوى النظر في مؤلفات أبي الفرج وآثاره وأشعاره التي يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة مذهبه ، وتؤيد أمر تشيعه أو ترده .

وأول كتاب ألفه الأصفهاني في حياته العلمية هو « مقاتل الطالبيين » الذي يتناول فيه سير نيف ومائتين من قتل الطالبيين وشهدائهم منذ زمن الرسول (ﷺ) الى الوقت الذي انتهى فيه من تأليفه سنة (٣١٣هـ) (١٩٨) .

ويدل عنوان هذا الكتاب ـ بداءة ـ على نزعة شيعية ظاهرة ، مع أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من المؤلفين ، وانما سبقه اليه عدد كبير من المؤلفين من أهل السنة أو التشيع أو غيرهم ، اذ وجدوا فيه مجالاً للتقرب الى الحكام من أشياع الطالبيين ، وأشبعوا من خلاله رغبة عامة الناس في عصرهم ، ووجدوا فيه مجالاً للشهرة كذلك(١٩٩) .

وليس من العسير علينا استجلاء موقفه من هؤلاء الطالبيين ، ومن كان على صلة بالتشيع منهم بخاصة ، من خلال عرضنا لأسلوبه في تناول أخبارهم ، وصدنا لأقواله فيهم ، وآرائه حولهم .

وأهم شخصية منهم جميعا شخصية الامام علي (ر) ، وقد أفرد لسيرته عشرين صفحة كاملة (٢٠٠) ، بدأها بذكر لقبه : حيدرة ، ثم لقبه الآخر : أبي تراب وأكد ان الرسول (ﷺ) قد لقبه به بعد خلافه مع فاطمة ، وأورد ذلك في سياق حديث مسند ، دون أن يكون في ذلك مايستغرب في ظاهر الأمر .

بيد أن أبا الفرج نفسه قد روى لنا في الأغاني قصة تدل على انكار الشيعة لهذا اللقب ، وأنفتها من اقتران اسم الامام به ، فحدثنا أن حجر بن عدي ، وكان من خاصة صحابة علي (ر) ، وقد ألقي القبض عليه بعد القضاء على ثورته على الأمويين ، فوقف بين يدي زياد بن أبيه فقال له : « ياعدو الله ، ماتقول في أبي تراب ؟ فقال : ما أعرف أبا تراب ، قال : ما أعرفك به ، أما تعرف علي بن أبي طالب ؟ قال : بلى ، قال : فذاك أبو تراب ، قال : كلا فذاك أبو الحسن والحسين ، فقال له صاحب الشرط : أيقول لك الأمير أبو تراب ، وتقول أنت لا ؟ قال : أفان كذب الأمير أردت أن أكذب ، أشهد له بالباطل كما شهد ؟! »(٢٠١) .

ثم أتى بعد ذلك على ذكر أوصافه فقال انها وردت متفرقة في عدة مصادر وروايات جمع بينها ، فكانت منها هذه الصورة : « كان عليه السلام أسمر ، مربوعا ، وهو الى القصر أقرب ، عظيم البطن ، دقيق الأصابع ، غليظ الذراعين ، حمش الساقين ، في عينيه لين ، عظيم اللحية ، أصلع ناتىء الجبهة »(٢٠٢) .

ولم يكد يكمل أخباره الأخيرة حتى وجدناه يقول : « ولو أتينا على صدر من أخباره فيه مقنع ، وفضائله عليه السلام أكثر من أن تحصى »(٢٠٣) دون نجد لهذه الفضائل لديه ذكرا ، كما لم نجد لخلافه مع معاوية ، وحقه في الخلافة أثرا .

بينما وجدناه يركز في أخباره الحسن (ر) على هذا الخلاف ، ويحرص على نقل ما تبادله مع معاوية من رسائل ، ثم مبايعته لمعاوية ، وتخليه عن حقه في الخلافة ، فمقتله على يد زوجته بمال بذله لها معاوية ، ووعد لم ينجز بتزويجها من ابنه يزيد بعده(٢٠٤) .

---

(١٩٧) دراسة الأغاني : ص٢٩ ـ ٣٩ .
(١٩٨) مقاتل الطالبيين : ص٤ . وانظر : ص٧٢١ .
(١٩٩) انظر مقدمة المقاتل : ص ك . والفهرست : ص١٢٨ وما بعدها .
(٢٠٠) مقاتل الطالبيين : ص٢٤ ـ ٤٠ .
(٢٠١) الأغاني : ١٧/١٤٤ ـ ١٤٥ .
(٢٠٢) المقاتل : ٢٧ .
(٢٠٣) ن. م : ص٢٨ .
(٢٠٤) ن. م : ص٤٦ ـ ٧٣ .

ومن هؤلاء الطالبيين عبد الله بن معاوية العلوي ، « وكان سيء السيرة ، رديء المذهب مستظهرا ببطانة السوء ومن يرمى بالزندقة ، ولولا أن يظن أن خبره لم يقع علينا لما ذكرناه مع من ذكرنا »(٢٠٥) كما قال أبو الفرج في صدر سيرته في المقاتل ، وكان قد اشترط على نفسه في أول هذا الكتاب « أن يقتصر في ذكر أخبارهم على من كان محمود الطريقة ، سديد المذهب ، لامن كان بخلاف ذلك ، وعدل عن سبيل أهله ، ومذاهب أسلافه ، وكان خروجه على سبيل عبث أو فساد »(٢٠٦) ولم يكن فيما ذكره من أخبار هذا الطالبي سوى مايدل على فساد السيرة والمذهب ، والخروج على سبيل العبث والفساد ، والسطو على القوافل ، وانتهاك الحرمات ، وقد كرر أخباره بصورة أوسع في بعد ذلك بزمن طويل .

ولم تكن صورة الطالبيين في الأغاني مختلفة عن سابقتها في المقاتل ، وانما هي أوسع قيلا ، وأكثر تفصيلا ، وأقوى دلالة على موقف مؤلفه منهم .

ولم يفرد لعلي (ر) أخباراً فيه ، وانما أورد بعض أخباره وأقواله في ثناياه ، ولدى تتبعنا لها عبر الجزائه الطويلة لم نقع فيه على خبر من أخبار فضائله ومكارمه وعبقريته وشاعريته أو غير ذلك مما هو شائع ومشهورة في أوساط الشيعة وغيرهم .

ومن هذه الأخبار التي رواها في الأغاني خبرة مع النبي (ﷺ) وقد التمس منه أن يلهب له ابنة حاتم الطائي ، وقد وقفت بين يديه مع أسرى طيء ، فأبى عليه ذلك وقال (ﷺ) : « ان أباها كان يحب مكارم الأخلاق ، وأطلق سراحها »(٢٠٧)

ومنها قصته مع أرملة الزبير بن العوام : وقد بعث يخطبها بعد مقتل زوجها عقب موقعة الجمل ، فلم ترض بذلك ، ثم تزوجها الحسن ابنه من بعد .(٢٠٨)

ومنها خبره مع الأحنف بن قيس ، وقد ثارت ثائرة الامام في وجهه ، فأخذ يشتمه في المسجد ويقول له : « حائك وابن حائك ، ومنافق وابن منافق ، وكافر وابن كافر » .(٢٠٩)

وقوله في تفسير قوله تعالى : « الذين بدلوا نعمة الله كفرا » ان المقصود بها « الأفجران من قريش : بنو امية ، وبنو مخزوم » .(٢١٠)

ثم خبره وقد بعث اليه سعيد بن العاص بهدايا جليلة ، وكتب اليه يقول : « اني لم ابعث الى احد باكثر مما بعثت به اليك ، الا شيئا في خزائن امير المؤمنين » فقال : « لشد ما تحظر بنو امية تراث محمد (ﷺ) اما والله لئن وليتها لانفضنها نفض القصاب لتراب الوذمة » ثم اورد هذا الخبر برواية اخرى مشابهة ، امعانا في توثيقه وتأكيده ،(٢١١) ، ورد فيها قوله : « والله لا يزال غلام من غلمان بني امية يبعث الينا مما افاء الله على رسوله بمثل قوت الأرملة ، والله لئن بقيت لانفضنها نفض القصاب لوذام التربة » ولم يزد ابو الفرج في التعليق على ذلك سوى قوله : « هكذا في هذه الرواية : وذام التربة ، بدل تراب الوذمة »(٢١٢) .

اما « اخبار الحسين بن علي »(٢١٣) فقد استغرقت اكثر من خمس وثلاثين صفحة في الاغاني ، لم يكن للحسين من نصيب فيها سوى ذكر اسمه ونسبه ثم تفرغ ابو الفرج بعد ذلك لسرد اخبار ابنته سكينة مع الشعراء

(٢٠٥) ذ.م : ص١٦٢ .
(٢٠٦) ذ.م : ص٥ .
(٢٠٧) الأغاني : ١٧/ ٣٦٤ .
(٢٠٨) ذ.م : ١٨/ ٩٢ ـ ٩٣ .
(٢٠٩) ذ.م : ٢١/ ١٥ .
(٢١٠) ذ.م : ١٥/ ١٤٨ .
(٢١١) وانظر في سمية البرنامج بحثا : « مقدمة في النقد الوثائقي عند العرب » مجلة المعرفة دمشق ع ٢٥٦ ، س ١٩٨٣ ، ص ٧ ـ ٤٧ .
(٢١٢) الأغاني : ١٢/ ١٤٤ والوذمة : لحمة الكرش ، والتربة : الكرش .
(٢١٣) ذ.م : ١٦/ ١٣٧ ـ ١٣٨ .

والمغنين واما اخبارها مع ابن سريج المغني فقد خصص لها موضعا اخر ايضا (٢١٤) .

وبعد اخبار الحسين ، او قبل اخبار سكينة ، نقع على « اخبار محمد بن صالح العلوي (٢١٥) » فلا نقرأ سوى اخبار سكره وعربدته ، ومعاشرته لاهل المجون والزندقة من بطانته وخروجه على سبيل السطو والفساد ، وبعض اشعاره في الغزل ومديح المتوكل والمنتصر من خلفاء بني العباس .

اما اخبار عبدالله بن الحسن بن علي (٢١٦) فيدور معظمها حول جدته ام اسحق ، وكانت من اجل نساء قريش خلقا و كما ذكر ابو الفرج ، ثم روى لنا طرفا من اخبار امه فاطمة بنت الحسين بن علي ، ومنها وقوفها بين يدي زوجها في ساعات نزعه الاخيرة ، وقد اخذ عليها عهدا الا تتزوج من عبدالله بن عمر بن عثمان بن عفان بعده ، فأقسمت على ذلك ، ثم كفرت عن يمينها ، وتزوجت منه بعد موته ، وفي آخر اخباره وجدناه يقف بين يدي المنصور ، فأخذ يعيره بامهاته ، ثم زج به في السجن .

ولم يكن عبدالله بن معاوية العلوي « محمود المذهب في دينه ، وكان يرمي بالزندقة ، ويستولي عليه من يعرف بها ، ويشهر امره فيها ، وكان قد خرج بالكوفة في آخر ايام مروان بن محمد . . وقتله ابو مسلم (٢١٧) » كما ذكر ابو الفرج في صدر اخباره التي اتى فيها على رواية ما يدل على فساده ومجونه وزندقته فحسب .

اما « اخبار علي بن عبدالله الجعفري » (٢١٨) فقد اقتصر منها على خبر يتيم يدل على تدينه ، وروى له ابياتا تدل على ذلك وتؤكد صحة ما ذهب اليه بعض النقاد من امر تدينه في شعره .

ولم يبق من اخبار الطالبيين في الاغاني كله سوى « اخبار عيسى بن موسى الهاشمي » وهو احد الائمة المعروفين بالتدين والورع وحسن المذهب والسيرة ، كما اكد ابو الفرج في اخباره التي لم يتجاوز فيها ثلاث صفحات او اقل من ذلك (٢١٩) .

ومما لا يخفي ان ابا الفرج الراوية المتشيع كان بامكانه ان يختار من اخبار هؤلاء الطالبيين غير ما اورده مما لا يدل على هوى معهم ، او ميل اليهم في كل الاحوال .

على أن موقفه من الطالبيين وحدهم ـ مع وضوحه وقوة دلالته ـ لا يكفي للدلالة على تشيعه أو غير ذلك ، وانما علينا أن نتابع البحث في اتجاهات أخرى لعل أهمها رصد أخبار شعراء الشيعة في الأغاني ، وتحري موقفه منهم ، عسى أن يفيد ذلك في هذه المسألة .

وقد عرفنا من قبل أن من ذكر تشيعه أشار الى أنه « شيعي زيدي » (٢٢٠) وعلى ذلك فينبغي أن يولي شعراء الزيدية قسطا وافرا من اهتمامه وعنايته ، بيد أننا مع ذلك لا نقع في الأغاني كله على ذكر لغير وحد منهم هو سديف بين ميمون « مولى بني هاشم ، وكان شديد التعصب لهم في أيام بني أمية » (٢٢١) ، ولم يورد من أخباره سوى خبرين قصيرين يدور الأول منها حول خلافه مع بعض أقرانه ، والثاني حول مديحه للمنصور ، وتعريضه بالطالبيين في قصيدته التي يقول فيها هذا البيت الذي اختاره أبو الفرج من مجموع شعره ، ولم يذكر لنا غيره :

---

(٢١٤) م.ن : ١٧/ ٤٢ ـ ٤٥ .
(٢١٥) م.ن : ١٩/ ٣٦٠ ـ ٣٧٩ .
(٢١٦) م.ن : ٢١/ ١١٤ ـ ١٢٥ .
(٢١٧) م.ن : ١٢/ ٢٢٥ .
(٢١٨) م.ن : ٢٢/ ٢٣٣ ـ ٢٤٥ .
(٢١٩) م.ن : ١٦/ ٢٤١ ـ ٢٤٣ .
(٢٢٠) لسان الميزان : ٤/ ٢٢١ .
(٢٢١) الأغاني : ١٦/ ١٣٥ ـ ١٣٦ .

يا سوءتا للقوم لا كفروا ولا
اذ حاربوا كانوا من الأحرار

واذا ما تجاوزنا شعراء الزيدية الى غيرهم من شعراء الشيعة ، فاننا نقع في الأغاني على « أخبار الكميت بن زيد »(٢٢٢) التي استغرقت أربعين صفحة كاملة ، بدأها بخبر رثائه زيد بن علي في لاميته الشهيرة التي اكتفى منها برواية بيت واحد فحسب ، بينما وجدناه يروي من قصيدته في مديح يزيد بن معاوية ثلاثة وعشرين بيتا ، اضافة الى ما رواه من مدائحه الأخرى في بني أمية ، ولم يذكر لنا من هاشمياته ـ وهي من أجود شعره ـ سوى عشرة أبيات ـ وختم أخباره بروايةستة أبيات من قصيدته في مديح خالد القسري عدو الطالبيين والشيعة اللدود .

وكذلك كانت أخبار دعبل بن علي الخزاعي(٢٢٣) التي خصها بخمسين صفحة ، بدأها بالاشارة الى تشيعه فقال : وكان من الشيعة المشهورين بالميل الى علي (ر) وقصيدته :

« مدارس آيات خلت من تلاوة »

من أحسن الشعر ، وفاخر المدائح المقولة في أهل البيت عليهم السلام »(٢٢٤) ولم يرو لنا منها سوى هذا الشطر ، كما لم يرو لنا من هاشمياته ـ وهي جل شعره ـ سوى اثنى عشر بيتا علق على آخرها بأنه : « ما بلغه أن الرشيد مات ، حتى كافأه بأقبح مكافأة ، وقال قصيدة مدح بها آل البيت ، وهجا الرشيد »(٢٢٥)

ومن هؤلاء الشعراء ديك الجن « وكان شديد الشعب والعصبية على العرب ، وكان يتشيع تشيعا حسنا »(٢٢٦) ولم يرو لنا بيتا واحدا منها ، بينما نراه يروي قصيدته في هجاء ابن عم له كاملة ، وقدم منتخبات من شعره في تعزية جعفر بن علي الهاشمي ، ثم رثائه .

أما موقفه من أكبر شعراء الشيعة وأشهرهم السيد الحميري فلا يدل على أثر للتشيع في نفسه ، اذ قال في صدر أخباره : « وكان يفرط في سب أصحاب الرسول وازواجه في شعره . . وليس يخلو من مدح بني هاشم أو ذم غيرهم ممن هو عنده ضد لهم . ولولا أن اخباره كلها تجري هذا المجرى ولا تخرج عنه ، لوجب ألا نذكر منها شيئا . . ولم نجد بدا من ذكر أسلم ما وجدناه له واخلاها من سيء أخباره على قلة ذلك »(٢٢٨) .

وكان عتبة بن مرداس من صحابة علي (ر) وأنصاره « وهو شاعر مقل ، مخضرم ، هجاء خبيث اللسان بذيء ، وابن قسوة لقب لزمه في نفسه »(٢٢٩) وقد اقتصر من أخباره على ما يدل على ذلك فحسب ، كما ذكر لنا خبره وقد قصد عبد الله بن عباس وكان يتولى البصرة لعلي ـ ومدحه فقال له : « وما مروءة من يعصي الرحمن ، ويقول البهتان ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ! والله لئن أعطيتك لأعيننك على الكفر والعصيان »(٢٣٠) .

ولم نجد في أخبار أبي الأسود الدؤلي سوى ما يؤكد تحامل أبي الفرج عليه ، اذ اختار منها ما يدل على بخله وطمعه وتقلب هواه ومصانعته للأمويين وشكه في صحة خلافة علي (ر) كما أكد ذلك القشيري في آخر خبر رواه أبو الفرج عنه قبل أن ينتقل الى وفاته .(٢٣١)

(٢٢٢) م.ن : ١٧/١ ـ ٤٠ .
(٢٢٣) م.ن : ٢٠/١١٩ ـ ١٨٦ .
(٢٢٤) م.ن : ٢٠/١١٩ .
(٢٢٥) م.ن : ٢٠/١٨٠ .
(٢٢٦) م.ن : ١٤/٥١ .
(٢٢٧) م.ن : ١٤/٥١ .
(٢٢٨) م.ن : ٧/٢٣٠ .
(٢٢٩) م.ن : ٢٢/٢٢٦ .
(٢٣٠) م.ن : ٢٢/٢٢٨ .
(٢٣١) م.ن : ١٢/٢٩٧ ـ ٣٣٤ .

وآخر ما يمكن أن نقف عنده مما يتصل بشعراء الشيعة وأشعارهم في الأغاني تلك القصيدة الشهيرة التي تنسب الى الفرزدق في مديح الامام زين العابدين علي بن الحسين ومنها :

يغضي حياء ويغضى من مهابته
فما يكلم الا حين يبتسم

وقد أطال أبو الفرج الوقوف عندها ، وخص حديثه عنها بخمس صفحات ليؤكد أنها للحزين الكناني في مديح عبد الله بن عبد الملك بن مروان(٢٣٢) .

ذلك هو مجمل ما ورد في الأغاني من أخبار شعراء الشيعة وأشعارهم ، وقد لاحظنا بخله الشديد في رواية أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وحرصه على ابراز مثالبهم ، والغض منهم ، وليس في ذلك كله ما يؤيد من يرى في التشيع مذهبا له .

على أن البحث الموضوعي السليم يقتضي منا السير في اتجاه مغاير ، ورصد أخبار العباسيين والعثمانية والأمويين في الأغاني ، والكشف عن موقف الأصفهاني منهم ، مما يمكن أن يعين على تبين جوانب أخرى قد تكون أكثر قيمة وأهمية .

ولعل أجدرهم بحقد الشيعة وعداوتهم أهل النصب لكراهيتهم الشديدة للطالبيين وشيعتهم وعلى رأسهم ابراهيم بن المهدي « وكان شديد الانحراف عن علي بن أبي طالب وشيعته »(٢٣٣) كما قال أبو الفرج في صدر أخباره ، الا أنه لم يدع فضيلة أو مكرمة الا ونعته بها وقال : « وكان رجلا عاقلا فهما دينا أديبا شاعرا . . »(٢٣٤) وروى من أخباره الكثيرة التي تجري هذا المجرى أطرافا عديدة ، ووجد نفسه مقصرا في حقه والثناء عليه فقال : « واقتصرت من أخباره على ما ذكرته ، دون ما يستحقه من التفضيل والتبجيل والثناء الجميل »(٢٣٥)

وكان ابن المعتز اشد انحرافا عن آل البيت والشيعة من ابراهيم ، فتعرض لذلك الى هجوم عنيف من أنصارهم ، فدافع أبو الفرج عنه دفاعا حارا رد فيه على الطاعنين عليه ، وغض من أقدارهم ، ورفع قدره فقال : « ولكن أقواما أرادوا أن يرفعوا أنفسهم الوضيعة ، ويشيدوا بذكرهم الخامل ، فلا يزدادون بذلك الا ضعة ، ولا يزداد الآخر الا ارتفاعا . . . عدلوا عن ثلبه في الأداب الى التشنيع عليه بأمر الدين ، وهجاء آل أبي طالب »(٢٣٦) وأسهب في الأب عنه ، وأطال في ذكر فضائله وسعة علمه ورجاحة عقله ، وأورد من أخباره وأشعاره ما يدل على ذلك ويؤكد ، وله في الدفاع عن شعره موقف آخر بديع(٢٣٧) .

وكذلك كان مروان بن أبي حفصة معروفا بالنصب والانحراف عن الشيعة والطالبيين وقد أفرد أبو الفرج أخباره في موضعين مختلفين من الأغاني ، أتى في الأول منهما على سرد أخباره مع المتوكل ومدائحه فيه ، وخص الثاني بأهاجيه في الشيعة والطالبيين ، وكان أول خبر منها بعد اسناده : « دخل مروان على المتوكل فأنشده قوله :

سلام على جمل وهيهات من جمل
ويا حبذا جمل وان صرمت حبلي

وهي من مشهور شعره ، وفيها يقول :

أبوكم علي كان أفضل منكم
أباه ذوو الشورى ، وكانوا ذوي فضل
وساء رسول الله اذ ساء بنته
بخطبته بنت اللعين أبي جهل

(٢٣٢) ذ.م : ١٥/٣٢٥ ـ ٣٢٩ .
(٢٣٣) ذ.م : ١٠/١٢٦ .
(٢٣٤) ذ.م : ١٠/١٢٦ .
(٢٣٥) ذ.م : ١٠/٩٦ .
(٢٣٦) ذ.م : ١٠/٢٧٥ ـ ٢٧٦ .
(٢٣٧) راجع في ذلك كتابنا « فصول في النقد العربي وقضاياه » ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ . وبحثنا في مجلة « الموقف الأدبي » دمشق ، ع ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ خاص بالتناص ١٨٠ ـ ١٨١ .

فـلـم رسـول الله صهـر أبيـكم
على منبر الاسلام بالمنطق الفصل
وحكم فيهـا حـاكمـين أبـوكم
هما خلعاه خلع ذي النعل للنعل
وقـد باعهـا من بعده الحسن ابنه
فقد أبطلا دعـوا كما الرثة الحبل
وخليتموهـا وهي في غير أهلهـا
وطالبتموها حيث صارت الى الأهل
فوهب له المتوكل مائة ألف درهم(٢٣٨) .

ومن الملاحظ أن أبا الفرج قد اختار من هذه القصيدة هذه الأبيات دون غيرها ، ولم يجد في ذلك حرجا في نفسه ، ولطالما وجدناه يحجم عن رواية كثير مما قالته الشعراء في آل البيت وشيعتهم من مدائح وأشعار كما مر معنا قبل قليل .

ولم تكن قصيدة أبان اللاحقي في تأكيد حق العباسيين بالخلافة ، ودحض حجج الشيعة وتفنيدها بأقل من سابقتها ، وقد روى لنا منها خمسة أبيات لعلها أهم ما فيها مما يمثل ذلك الغرض وقال بعد ذلك : « وهي طويلة قد تركت ذكرها لما فيه »(٢٣٩) .

ومما يلحق بهذه الفئة من الناصبيين خالد القسري ، اذ كان من ألد أعداء الشيعة وأحد عمال بني أمية وقادتهم قبل ثورته عليهم ، وتنكيل هشام بن عبد الملك به ، وقتل ابنه والتمثيل بجثته كما روى أبو الفرج من أخباره ، وأبدى فيها تحامله الشديد عليه ، وذلك مرتبط ـ في نظرنا ـ بهذه الأخبار ، فكان جديرا باللعن والشتيمة لديه(٢٤٠)

ومهما يكن من أمر فلسنا نخلي الأصفهاني من تعاطف مع هذه الفئة من الناصبيين اذ وجدناه شديد الاعجاب بهم ، ومدافعا عنهم ، ومكثرا في سرد أخبارهم التي تمثل مذهبهم ، ورواية أشعارهم التي تجري هذا المجرى .

ولم يكن موقفه من بعض من ذكر أخبارهم من العثمانية مختلفا عن ذلك ، ومنهم نائلة بنت الفرافصة زوج عثمان بن عفان (ر) اذ نفذ الى أخبارها من خلال بيتين مما يغني فيه من شعرها في رثاء زوجها ، وجعلها مقصورة على خبر مقتله رواية عنها ، اذ كانت معه او حاولت دفع السيوف عنه ، فقطعت أصابعها وأكملت طريقها الى رقبة الخليفة الراشدي ، ثم نقل الينا رسالتها الى معاوية تستحثه فيها على الأخذ بثأره ، وتصف مقتله ، وتقول في أولها : « وكان علي من المحرضين ، ولم يقاتل معه ، ولم ينصره ، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله به »(٢٤١) .

كما تقول في آخرها :

« ورحمة الله على عثمان ، ولعن الله من قتله ، وصرعهم في الدنيا مصارع الخزي والمذلة ، وشفى منهم الصدور »(٢٤٢) . وكان أثناء ذلك قد روى قصيدتها المؤثرة في رثائه ولعن قتلته كاملة ، كما روى لنا من قبل قصيدة أخرى في رثائه لكعب بن مالك الأنصاري شاعر الرسول (ص)(٢٤٣) .

أما أخبار الأمويين وشعرائهم في الأغاني فهي كثيرة جدا ، اذ استغرقت أكثر من نصف كتاب الأغاني ، وقد أورد فيه أخبار نحو من مائة وخمسين شاعرا من شعرائهم ، دون غيرهم ممن كان في عصرهم من الشعراء ، وكان يفيض في رواية أخبارهم وأشعارهم التي قالوها في مديحهم ، وقد تقصى الأستاذ شفيق جبري ذلك عبر أجزاء الأغاني ، وأورد أدلة كثيرة

(٢٣٨) الأغاني : ٢٠٦/٢٣ ـ ٢٠٧ .
(٢٣٩) م.ن : ١٦١/٢٣ .
(٢٤٠) م.ن : ١/٢٢ ـ ٢٩ .
(٢٤١) م.ن : ٣٢٥/١٦ .
(٢٤٢) م.ن : ٣٢٦/١٦ .
(٢٤٣) م.ن : ٢٢٨/١٦ ـ ٢٢٩ .

ومتنوعة تؤكد انحيازه للأمويين ، ودفاعه عنهم ، وحرصه على اظهار محاسنهم الكثيرة التي تفطن الى بعض سيئاتهم التي لم يغفل ذكرها وروايتها أيضاً[٢٤٤] .

ومما يمكن أن نضيفه الى ذلك أموراً كثيرة منها تمجيده أبا سفيان واكباره ، فأفاض في الحديث عن مكانته الرفيعة في الجاهلية والاسلام ، وتقديم الرسول (ص) له ، واكرام هرقل اياه ، وسبقه الى تأسيس حلف الفضول في الجاهلية ، وغير ذلك من مكارمه الكثيرة التي حرص على ذكرها في مواضع مختلفة من كتابه[٢٤٥] .

وكثيراً ما وجدناه يقف موقف المدافع عن الأمويين ، ويدحض التهم اللاصقة بهم ، ومن ذلك قصة وضاح اليمن مع زوجة الوليد بن عبد الملك ، اذ قام بنفيها والحكم بنحلها ، وأورد على ذلك عدة روايات مختلفة ، وأكد أن أحد الزنادقة الشعوبيين قد صنع هذا الخبر[٢٤٦] .

كما حاول نفي ما يلصق بالوليد بن يزيد من الأشعار التي تدل على كفره فقال : « وله أشعار كثيرة تدل على خبثه وكفره ، ومن الناس من ينفي منه ذلك وينه ، ويقول انه نحله وألصق به »[٢٤٧] دون أن يورد على ذلك أي دليل آخر .

وقد لاحظنا أنه يركز على ابراز جانب خفي من علاقة الأمويين بالطالبيين قلما وجدنا غيره يلم به أو يشير اليه ، وهو الجانب الايجابي من هذه العلاقة ، وقد أكد هذا الجانب في مناسبات كثيرة منها قصة عبد الرحمن بن الحكم بن أبي العاصي وقد بكى حين رأى رأس الحسين (ر) ورثاه بشعر مؤثر[٢٤٨] ، وخبر عبدالله بن الحسين بن علي الطالبي وقد طلب من العبلي أن ينشده قصيدته في رثاء بني أمية ، فأنشده منها واحداً وعشرين بيتاً رواها أبو الفرج كلها ، فبكى محمد بن عبد الله فقال له عمه الحسن بن حسن بن علي : « أتبكي على بني أمية وأنت تريد ببني العباس ما تريد ؟ فقال : والله يا عم لقد نقمنا على بني أمية ما نقمنا ، فما بنوا العباس الا أقل خوفاً لله منهم ، وان الحجة على بني العباس لأوجب منها عليهم ، ولقد كان للقوم أخلاق ومكارم وفواضل لأبي جعفر »[٢٤٩] .

أما مدائح الأمويين فقد أفاض في روايتها ، ومن ذلك قصيدة العبلي في مديح هشام بن عبد الملك وبني أمية التي روى منها أربعين بيتاً كاملة فكانت من أطول ما رواه الشعراء في كتابه[٢٥٠] وقصيدته الأخرى فيهم وقد روى منها واحداً وعشرين بيتاً ،[٢٥١] كما روى من رثائه اياهم مثل هذا العدد أيضاً[٢٥٢] ، وروى من قصيدة العديل بن الفرخ في مديح الحجاج والأمويين سبعة وثلاثين بيتاً[٢٥٣] ، ومن مدائح مروان بن أبي حفصة وعدي بن الرقاع وأعشى ربيعة وأمية بن أبي عائذ والأخطل والفرزدق وجرير وغيرهم كثير من الشعراء الذين أطال في رواية أشعارهم في الأمويين ، ومدائحهم .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن نؤكد بثقة تامة تعصبه الشديد لآله من بني أمية ، وانحرافه عمن هو ضد لهم من الشيعة والطالبيين ، وميله الى اعدائهم من الناصبية

(٢٤٤) مراسة الأغاني : ص ٢٨ ـ ٤٣ .
(٢٤٥) الأغاني : ٦/٣٤١ ـ ٣٥٦ و ١٧/٣٧٨ .
(٢٤٦) ن.م : ٦/٢٢٤ .
(٢٤٧) ن.م : ٧/٢ .
(٢٤٨) ن.م : ١٣/٢٦٣ .
(٢٤٩) ن.م : ١١/٢٩٨ .
(٢٥٠) ن.م : ١١/٣٠٤ ـ ٣٠٧ .
(٢٥١) ن.م : ١١/٣٠٧ ـ ٣٠٩ .
(٢٥٢) ن.م : ١١/٢٩٨ ـ ٢٩ .
(٢٥٣) ن.م : ٢٢/٣٣٢ ـ ٣٣٥ .

والعثمانية وأضرابهم ، وفي ذلك ما يدفع رأي من يرى في التشيع مذهبا له ، اعتمادا على قول يتيم مفرد ، أو كلمة محرفة ، دون أن يكون لذلك القول ما يؤيده لدى أصحابه وتلامذته ومعاصريه ممن ترجم له أو ذكره أو نقل إلينا أخباره ولم نجد له صدى في كتبه ومؤلفاته وآثاره وأقواله ، وهي خير دليل على ذلك في نهاية المطاف .

وإذا كنا قد أفضنا في الحديث عن هذا الجانب الهام من شخصية هذا الأديب الكبير ، وصححنا بذلك وهماتاريخيا طال أمده ، فان ذلك مرتبط في نظرنا بأصول البحث العلمي الدقيق ، إذ يفرض علينا توثيق كل ما يتصل بالشخصية موضوع البحث من أقوال وآراء ، دون النظر في قيمتها وأهميتها ، قدر ارتباطه ـ في نظر كثير من القدماء وغيرهم ـ بمرويات أبي الفرج وأخباره وأحكامه النقدية والتاريخية كما هو الشأن لدى ابن الجوزي وغيره ، وقد يتعدى ذلك بعض الدارسين في عصرنا فيؤكد تشيعه فضلا عن تشيعه .

أبو الفرج والشعوبية :

ومن المعروف ان العصر العباسي قد حفل بعداوات شتى ، ونزعات متباينة ، ومذاهب مختلفة ، كان من اهمها وابعدها اثرا في تاريخ العرب والمسلمين الدعوة الشعوبية التي تمثل خلاصة الصراع العنصري والفكري الدائر ما بين العرب وانصارهم ، والفرس واشياعهم في ذلك العصر .

وقد كانت لهذا الصراع اسباب عديدة ، ونتائج خطيرة ، لا مجال للحديث عنها في هذا المقام فليس يهمنا من ذلك سوى ما يتصل بأبي الفرج فحسب .

وكنا قد ذكرنا من قبل انه عربي صلبية ، ينتهي نسبه عند جده السابع مروان بن محمد آخر خلفاء بني امية وأعزهم ، فكان لذلك اثره في شخصيته وكتبه كما مر معنا قبل قليل ، كما كان له اثر مماثل في حملته العنيفة على الزنادقة والشعوبيين ، فأكد ارتباط دعوتهم بنزعتهم العرقية والعنصرية التي تتعارض ومبادىء الدين الحنيف ، وتؤدي في النهاية الى هدم اركانه .

وقد وردت هذه الحملة القوية اثناء حديثه عن نسب الشاعر ابي عيينه وقد طعن فيه بعض اهل التشعب والمثالب من امثال : « الهيثم بن عدي ، وابن عبيدة ، وابن مزروع ، وسائر من جمع كتابا في المثالب » ثم قال : « وليس هذا من الاقوال المعوّل عليها ، لان أصل المثالب زياد لعنه الله لما ادّعى الى ابي سفيان ، وعلم ان العرب لا تقرله بذلك مع علمها بنسبه ، ومع سوء آثاره فيهم ، عمل كتاب المثالب ، فألصق بالعرب كلها عيب وعار ، وحق وباطل ، ثم بنى على ذلك الهيثم بن عدي وكان دعيا ـ فأراد ان يعر اهل البيوتات تشفيا منهم ، وفعل ذلك ابو عبيدة معمر بن المثنى ، وكان اصله يهوديا واسلم جده على يدي بعض آل ابي بكر الصديق (ر) ، فانتمى الى ولاء بني تيم ، فجدد كتاب زياد ، وزاد فيه ، ثم نشأ غيلان الشعوبي لعنه الله ، وكان يوري عنه في عوراته للاسلام بالتشعب والعصبية ، ثم انكشف امره بعد وفاته ، فابدع كتابا عمله لطاهر بن الحسين وكان شديد التشعب والعصبية ، خارجا عن الاسلام بأفاعيله ، فبدأ فيه بمثالب بني هاشم ، وذكر مناكحهم وامهاتهم وصنائعهم ، وبدأه بالطيب الطاهر رسول الله (ﷺ) فغمصه وذكره ، ثم والى بين اهل بيته الأذكياء النجباء ، ثم ببطون قريش على الولاء ، ثم بسائر العرب ، فألصق بهم كل كذب وزور ، ووضع عليهم كل خبر باطل ، واعطاه طاهر على ذلك مائة ألف درهم فيما بلغني »[٢٥٤] .

ومع ما يمكن ان يكشف عنه هذا النص الهام من حقائق تدل على موقفه من الشعوبيين واصحاب المثالب ، وادراكه العميق لحقيقة غاياتهم ومقاصدهم وطبيعة مذاهبهم واهوائهم ، الا اننا وجدنا بعض المعاصرين يحذر من شعوبيته[٢٥٥] . ويرى الاستاذ محمد كرد علي انه « من جلة المؤلفين المتعصبين ممن لم

(٢٥٤) ق. م : ٩٠/١٧ .
(٢٥٥) مراسة الأغاني : ص ٥ .

تسلم نفوسهم من الشعوبية ، وكان التشيع غالبا عليهم »[٢٥٦] .

دون ان يكون لهذا الرأي ما يبرره ، اذ لم يدل عليه بأي دليل ، على الرغم من خطره ، ومجانبته للحق والصواب .

على اننا مع ذلك ربما جاز لنا ان نعتقد انه استند على ما ورد في كتب بعض الاقدمين والمعاصرين من تحريف لاسماء بعض كتب ابي الفرج ، ومنها كتاب « التعديل والانتصاف » وقد ذكره ابو الفرج في معرض حديثه عن اشعار بعض الشعراء فقال : « وسائرها مذكور من جمهرة انساب العرب الذي جمعت فيه انسابها واخبارها ، وسميته :

التعديل والانتصاف .. ولأسد اشعار كثيرة ، وسائرها يذكر في كتاب النسب مع اخبار شعراء القبائل »[٢٥٧] واذا كان معظم من ذكر هذا الكتاب قد جعل منه كتابين او ثلاثة كتب مختلفة ، فان عددا منهم قد ذيله بذيول غريبة ، فورد عند ياقوت باسم : « التعديل والانتصاف في اخبار القبائل واشعارها » ، واختار ابن واصل ان يسميه : « التعديل والانتصاف في آثر العرب » ، واضاف القفطي وابن خلكان واليافعي واليسوعي وغيرهم الى ذلك كلمة : ومثالبها ، بينما ابدلها صاحب الكشف بكلمة : وامثالها ، واصر بروكلمان على ان يسميه : « التعديل والانتصاف في مثالب العرب ومعايبها » مؤكدا انه ورد كذلك في تاريخ الخطيب ، دون ان نجد لهذا الكتاب ذكرا فيه ، كما لم نجد غيره احدا يذكر له كتابا بهذا الاسم[٢٥٨] .

على اننا وجدنا الخطيب يذكر له كتابا اخر من كتبه باسم : « ايام العرب ومثالبها » وقد ورد عند غيره من القدماء باسم : « ايام العرب » فحسب ، وتفرد بهذا الذيل وحده[٢٥٩] .

ونسب اليه الاب اليسوعي ـ من جملة ما نسب اليه من كتب باسم : « اعيان الفرس » وهو من تأليف ابي الفرج علي بن حمزة الاصفهاني ، احد معاصري ابي الفرج علي بن الحسين الاصفهاني وكان لذلك اثره في هذا الخلط ، اذ كان ابن حمزة فارسي الأصل[٢٦٠] .

ولعل في ذلك كله ما دعا الاستاذ كرد علي وغيره الى القول بشعوبيته ، وتعصبه على العرب ، وهو القول الذي يدرج في قائمة الاقوال الاخرى الكثيرة التي وقفنا عليها ، ولم نجد لها ما يؤيدها ، دون ان تنجو وفاته من شيء منها ايضا .

وفاته :

ولم تنج وفاة الاصفهاني من شيء مما مر ذكره ، اذ نقلت الينا حول تحديد زمنها عدة اقوال مختلفة اكتسب واحدا منها الشهرة دون غيره ، دون ان يكون له ما يؤيده ايضا .

فقد ذكر ابن النديم معاصره وصاحبه انه « توفي سنة نيف وستين وثلاثمائة »[٢٦١] وقال ابو نعيم الاصفهاني « ادركته ببغداد ورأيته ، ولم يقدر لي منه سماع ، وتوفي سنة سبع وخمسين وثلاثمائة ببغداد »[٢٦٢] بينما قال تلميذه محمد بن ابي الفوارس انه « توفي سنة ست وخمسين وثلاثمائة »[٢٦٣] ، واكد الخطيب البغدادي ذلك فقال : « وهذا هو القول الصحيح في وفاته »[٢٦٣]

---

(٢٥٦) مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، جـ ٣ ، مج ٨ ، آذار ١٩٢٨ .

(٢٥٧) الأغاني : ٢٢/ ٣ - ٤ وانظر : ١/ ١٤ .

(٢٥٨) انظر : معجم الأدباء : ١٣/ ٩٨ ، وفريد الأغاني : ١/ ٥ ، وكشف الظنون : ١/ ١١٩ و ١٠٥ ، وانباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ ، والوفيات : ٢/ ٣٠٨ ، ومرآة الجنان : ٢/ ٣٦٠ ورنات المثالث والمثاني : ١/ ١٢ ، وبروكلمان : ٣/ ٧٠ .

(٢٥٩) انظر : تاريخ بغداد : ١١/ ٣٩٨ ، والمنتظم : ٧/ ٤٠ ، والوفيات : ٢/ ٣٠٨ وانباه الرواة : ٢/ ٢٥٢ ، والبداية والنهاية : ١١/ ٢٦٣ ، وكشف الظنون : ١/ ٢٠٤ .

(٢٦٠) انظر رنات المثالث : ١/ ١٣ ، والفهرست : ص ٢٤١ ، وكشف الظنون : ١/ ١٢٨ .

(٢٦١) الفهرست : ص ١٧٣ .

(٢٦٢) ذكر أخبار أصبهان : ٢/ ٢٢ .

(٢٦٣) تاريخ بغداد : ١١/ ٤٠٠ .

وفي ذلك ما يدل على ان خلافا ما كان يدور بين المؤلفين حول هذا الأمر .

ونقل ياقوت قول ابن ابي الفوارس من تاريخ الخطيب ، وعلق عليه بقوله : « وفاته هذه فيها نظر ، وتفتقر الى التأمل »(٣٦٤) وذكر انه وجد في كتابه « أدب الغرباء » ما يدل دلالة قاطعة انه كان حيا سنة(٣٦٢هـ) .

وقد وصل الينا هذا الكتاب بعد طول غياب ، وتم تحقيقه وطبعه ، فوجدنا فيه ما يؤكد كلام ياقوت حقا ، ويوثق ما نقله منه من اخبار تدل دونما ريب على انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) (٣٦٥) وفي ذلك ما يؤيد صحة قولة معاصره ابن النديم انه توفي في حدود هذا التاريخ ، بينما تظل الاقوال الاخرى مفتقرة الى ما يؤيدها ، على الرغم من شهرة قول ابن ابي الفوارس بين المؤلفين والدراسين ، والشهرة لا تكسب الرأي الصحة ، كما اعتقد بذلك معظم من تناول هذا الاديب الكبير بالبحث والدراسة ، واعتمدوا في ذلك على بعض الاقوال المفردة ، او الاخبار اليتيمة ، او الآراء المشهورة قبل تمحيصها وتوثيقها ، كما تفرض ذلك اصول البحث السليم ، مما ادى بهم الى تلك المزالق الخطيرة ، والنتائج غير السليمة التي انتهوا اليها ، فانظلمت معها شخصيته وآثاره او كادت ، دون ان تخلو من ذلك دراسة مؤلفاته ومنهجه النقدي ، وقد كان له حديث آخر(٣٦٦) .

محمد خير شيخ موسى
كلية الآداب والعلوم الانسانية
جامعة الحسن الثاني
الدار البيضاء ـ المغرب

***

(٣٦٤) معجم الأدباء : ١٣/ ٩٥ .

(٣٦٥) أدب الغرباء : ص ٨٨ .

(٣٦٦) راجع في ذلك بحثنا : « أبو الفرج الأصبهاني ناقداً » جـ ٢ .

المصادر والمراجع

(١) آثار البلاد وأخبار العباد : للقزويني زكريا بن محمد بن محمود (٦٨٢هـ) ، ط دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ .
(٢) أبو الفرج الأصفهاني ناقدا : ج١ - ٢ محمد خير شيخ موسى ، رسالة ، السلك الثالث (دبلوم) ، قسم الدراسات العليا والبحث العلمي ، كلية الآداب ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ١٩٨١ .
(٣) أبو الفرج الأصفهاني وكتاب الأغاني : محمد عبد الجواد ، القاهرة ط٣ ١٩٦٨ .
(٤) أدب الغرباء : أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (بعد ٣٦٢هـ) ، تحقيق د. المنجد ، بيروت ١٩٧٢ .
(٥) إبراز الأماني من كتاب الأغاني : لعبد القادر السلوي الفاسي (من رجال القرن ١١هـ) ، مخطوط القصر الملكي بالرباط ، رقم ٣٧٠٩ ، ويقع في ٢٥ جزءا ، ينقصها الأخير .
(٦) أخبار أبي تمام : للصولي أبي بكر محمد بن يحيى (٣٣٥هـ) ، تحقيق عساكر وعزام المكتب التجاري بيروت .
(٧) أخبار الشعراء المحدثين : للصولي أبي بكر ، تحقيق هيورث ط٢ بيروت ١٩٧٩ .
(٨) أخلاق الوزيرين : أبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق محمد بن تاويت الطنجي ، ط١ دمشق ١٩٦٥ .
(٩) الأعلام : خير الدين الزركلي ط٣ القاهرة ١٩٥٤ .
(١٠) الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ : للسخاوي شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (٩٠٢هـ) نشر القدسي ، دمشق ١٩٤٨ .
(١١) الأغاني : أبي الفرج الأصفهاني ، ط دار الكتب المصرية الكاملة ١٩٢٧ - ١٩٧٤ .
(١٢) إنباه الرواة على أنباه النحاة : للقفطي جمال الدين بن يوسف (٦٤٦هـ) ، تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط دار الكتب المصرية ١٩٥٢ .
(١٣) البداية والنهاية : أبي الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر (٧٧٤هـ) ط١ مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٦ .
(١٤) بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس : للضبي أحمد بن يحيى (٥٩٩هـ) تحقيق مصطفى السقا ، دار الكتاب ، بيروت ١٩٦٥ .
(١٥) تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان (١٩٥٦م) ترجمة النجار ط٣ مصر ١٩٧٤ .
(١٦) تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٨ .
(١٧) تاريخ الأدب العربي : حنا الفاخوري ، المطبعة البولسية ، بيروت .
(١٨) تاريخ الأدب العربي : رينولد نيكلسون ، ترجمة صفاء خلوصي بغداد ١٩٦٧ .
(١٩) تاريخ الإسلام السياسي : د. حسن إبراهيم ، ط٥ القاهرة ١٩٦٢ .
(٢٠) تاريخ بغداد : للخطيب البغدادي أحمد بن علي (٤٦٣هـ) ط١ الخانجي مصر ١٩٣١ .
(٢١) تاريخ التراث العربي : د. محمد فؤاد سزكين ، ترجمة فهمي أبي الفضل ، ط١ ، القاهرة ١٩٧٤ .
(٢٢) تجريد الأغاني من المثالث والمثاني : لابن واصل الحموي (٦٩٧هـ) تحقيق طه حسين وإبراهيم الأبياري ، القاهرة ، ط١ ١٩٥٥ .
(٢٣) التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول : د. محسن غياض ، بغداد ١٩٧١ .
(٢٤) تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب : للحضرمي عبدالرحمن بن عبدالله و نحو (٩٧٥هـ) تحقيق د. رشيد صالح ، بغداد ١٩٧٦ .
(٢٥) التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه : للبكري أبي عبيد الله بن عبدالعزيز (٤٨٧هـ) بتصحيح محمد عبدالجواد الأصمعي ، / ط٢ التجارية مصر ١٩٥٤ .
(٢٦) جمهرة أنساب العرب : لابن حزم الأندلسي ، (٤٥٦هـ) تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ .
(٢٧) الحلة السيراء : لابن الأبار (٦٥٨هـ) تحقيق حسين مؤنس ، ط١ الشركة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ .
(٢٨) حلية المحاضرة : للحاتمي محمد بن المظفر (٣٨٨هـ) تحقيق د. جعفر الكتاني ، بغداد ط١ دار الرشيد ١٩٧٩ .
(٢٩) خزانة الأدب : لعبد القادر البغدادي (١٠٩٣هـ) ط١ بولاق ، مصر ١٢٩٩ هـ
(٣٠) دائرة المعارف الإسلامية : الترجمة العربية ، ط١ مصر ١٩٣٣ .
(٣١) دائرة المعارف : البستاني بطرس ، مطبعة المعارف ، بيروت ، ١٩٧٧ .
(٣٢) دراسة الأغاني : لشفيق جبري ، مطبعة الجامعة ، دمشق ١٩٥١ .
(٣٣) دراسة كتاب الأغاني : د. داود سلوم ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
(٣٤) دراسة في مصادر الأدب العربي : د. طاهر مكي ، ط٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
(٣٥) ذكر أخبار أصبهان : لأبي نعيم الأصفهاني أحمد بن عبدالله (٤٣٠هـ) تحقيق ديدرنغ ، مطبعة بريل ، ليدن ١٩٣٤ .
(٣٦) رنات المثالث والمثاني : للأب أنطون صالحاني اليسوعي (١٩٤١م) ط٢ بيروت ، ١٩٢٣ .
(٣٧) روضات الجنات في أحوال العلماء والسادات : لمحمد باقر الموسوي الخونساري (١٣١٣هـ) ط١ طهران .
(٣٨) شذرات الذهب : لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩هـ) القاهرة ١٣٥٠هـ .
(٣٩) صاحب الأغاني أبو الفرج الرواية : د. محمد أحمد خلف الله ، ط٢ القاهرة ١٩٦٨ .
(٤٠) الضوء اللامع : السخاوي شمس الدين محمد بن عبدالرحمن (٩٠٢هـ) ط١ القاهرة ١٩٣٥ .

(٤١) طبقات الشعراء المحدثين : لابن المعتز عبدالله (٢٩٦هـ) ، تحقيق عبدالستار فراج ، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
(٤٢) طبقات فحول الشعراء : لابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ .
(٤٣) ظهر الإسلام : د . أحمد أمين ، ط٥ دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٦٩ .
(٤٤) العبر في خبر من غبر : للحافظ الذهبي (٧٤٨هـ) تحقيق فؤاد سيد ط١ ، الكويت ١٩٦١ .
(٤٥) العبر وديوان المبتدأ والخبر : لابن خلدون (٨٠٨هـ) ، دار الكتاب بيروت ١٩٥٨ .
(٤٦) العقد الفريد : لابن عبد ربه الأندلسي (٣٢٨هـ) ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، القاهرة .
(٤٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : لابن رشيق القيرواني أبي علي الحسن (٤٥٦) تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط٤ مصر .
(٤٨) الفخري في الآداب السلطانية : لابن الطقطقي محمد بن علي بن طباطبا (بعد ٧٠١هـ) ط١ مصر ١٣١٧هـ .
(٤٩) الفرج بعد الشدة : للتنوخي أبي علي المحسن بن علي (٣٨٤هـ) ، تحقيق عبود الشالجي ، ط١ دار صادر بيروت ١٩٧٨ .
(٥٠) فصول في النقد العربي وقضاياه : محمد خير شيخ موسى ط١ دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ .
(٥١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د . شوقي ضيف ، ط٥ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
(٥٢) الفهرست : لابن النديم محمد بن إسحق (نحو ٣٨٥هـ) التجارية بمصر .
(٥٣) فوات الوفيات : لابن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) ، تحقيق د . إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
(٥٤) الكامل في التاريخ : لابن الأثير عز الدين علي بن محمد (٦٣٠هـ) دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ .
(٥٥) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون : حاجي خليفة كاتب جلبي (١٠٦٧هـ) ط١ وكالة المعارف ١٩٤١ .
(٥٦) لسان الميزان : لابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ) مصورة عن الهندية بيروت .
(٥٧) مؤلفات أبي الفرج الأصفهاني وآثاره : محمد خير شيخ موسى ، مجلة التراث العربي ، دمشق ع٣ ، س٢ ، نيسان ١٩٨١ ، ص١٧٣ - ١٩٧ .
(٥٨) مثالب الوزيرين : لأبي حيان التوحيدي (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق إبراهيم الكيلاني ، بيروت .
(٥٩) مختار الأغاني : لابن منظور المصري (٧١١هـ) ، تحقيق إبراهيم الأبياري ، ط١ القاهرة ١٩٦٥ .
(٦٠) المختصر في أخبار البشر : لأبي الفداء عماد الدين إسماعيل بن علي (٧٣٢هـ) دار الفكر ، بيروت ١٩٥٦ .
(٦١) مرآة الجنان وعبرة اليقظان : لليافعي عبدالله بن أسعد (٧٦٨هـ) ط١ دار المعارف النظامية حيدر آباد ، الهند ١٣٣٨هـ .
(٦٢) مروج الذهب ومعادن الجوهر : للمسعودي علي بن الحسين (٣٤٦هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط٣ ، مصر ١٩٥٨ .
(٦٣) مصادر الدراسة الأدبية : يوسف أسعد داغر ، ط٢ ، صيدا لبنان ١٩٦١ .
(٦٤) معاهد التنصيص : لعبد الرحيم العباسي (٩٦٣هـ) تحقيق محيي الدين ، القاهرة ١٩٣٦ .
(٦٥) معجم الأدباء : لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق الرفاعي ، ط١ ، القاهرة ١٩٣٦ - ١٩٣٨ .
(٦٦) معجم البلدان : لياقوت الحموي ، دار صادر بيروت .
(٦٧) معجم الشعراء : للمرزباني محمد بن عمران (٣٨٤هـ) ، تحقيق كرنكو ، مع كتاب المؤتلف والمختلف للآمدي .
(٦٨) مفتاح السعادة : لطاشكبري زاده (٩٦٨هـ) دار المعارف النظامية ، الهند ١٣٢٨هـ .
(٦٩) مقاتل الطالبيين : لأبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط١ القاهرة ١٩٤٩ .
(٧٠) مقدمة ابن خلدون : عبدالرحمن الحضرمي (٨٠٨هـ) دار الكتاب ، بيروت ١٩٦١ .
(٧١) مقدمة في النقد الروائي عند العرب : محمد خير شيخ موسى مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة بدمشق ، ع٢٥٦ ، س٢٢ ، حزيران ١٩٨٣ ، ص٦ - ٤٧ .
(٧٢) الملامح البيئية في النقد العربي : محمد خير شيخ موسى ، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، عدد خاص بالنقد ، ع١٤١ و١٤٢ و١٤٣ ، ص١٥٩ - ١٨٦ .
(٧٣) مناهج التأليف عند العلماء العرب : د . مصطفى الشكعة ، دار العلم بيروت ١٩٧٣ .
(٧٤) المنتظم في تاريخ الملوك والأمم : لابن الجوزي أبي الفرج عبدالرحمن بن علي (٥٩٧هـ) ط١ حيدر آباد ، الهند ١٣٥٨هـ .
(٧٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : لحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة تونس ، ط١ ١٩٦٦ .
(٧٦) مواطن الخلل والاضطراب في كتاب الأغاني : محمد خير شيخ موسى ، مجلة المناهل ، وزارة الثقافة بالرباط ، ع٢٧ ، ١٩٨٣ ، ص٣٣٨ - ٣٦٣ .
(٧٧) ميزان الاعتدال : للذهبي شمس الدين محمد بن أحمد (٧٤٨هـ) تحقيق البجاوي القاهرة .
(٧٨) النثر الفني : د . زكي مبارك ، ط٢ القاهرة ١٩٣٤ .
(٧٩) نصرة الإغريض في نصرة القريض : المظفر بن الفضل (٦٥٦هـ) ط١ مجمع اللغة العربية ، دمشق ، تحقيق د . نهى عارف ، ١٩٧٦ .
(٨٠) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب : المقري أحمد بن محمد التلمساني (١٠٤١هـ) تحقيق د . إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٨ .
(٨١) الوساطة بين المتنبي وخصومه : القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني (٣٦٦هـ) تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط٣ ، البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦ .
(٨٢) الواضح في مشكلات شعر المتنبي : لأبي القاسم الأصفهاني عبدالله بن عبدالرحمن (بعد ٤١٠هـ) تحقيق الطاهر بن عاشور ، ط١ الدار التونسية ١٩٦٨ .
(٨٣) الوافي بالوفيات : للصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك (٧٦٤هـ) تحقيق ديدرنغ ، فيسبادن ١٩٧٠ .
(٨٤) وفيات الأعيان : لابن خلكان أحمد بن محمد (٦٨١هـ) تحقيق إحسان عباس ط١ ، صادر بيروت ، ١٩٧١م .
(٨٥) يتيمة الدهر : للثعالبي أبي منصور (٤٢٩هـ) تحقيق محيي الدين ط٥ بيروت ١٩٧٣ ، وفروعها بالنص .

شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة

عبد العزيز صالح

العميد السابق لكلية الآثار بجامعة القاهرة

لا جدال في أن أقرب ما يعبر عن تاريخ حضارة قديمة ما ، إنما يتمثل في المقام الأول فيما بقي من آثارها ، وما تخلف من نقوش ونصوص تخص كل وجه من وجوه تطوراتها ، خلال عهود ارتقائها ، بل وخلال فترات انتكاساتها أيضا . ولكن غالبا ما تستكمل المحصلات التاريخية لهذين المصدرين الرئيسين ، أو تقارن ، بما تواتر عن حضارتيهما ، إن قصداً وإن عفواً ، في سياق مصادر أخرى تكميلية معاصرة لها ، أو تالية بقليل على عهدها . وينبغي أن أخص ما يستشهد به عنها من هذه المصادر الأخيرة هو ما تعلق بالحضارات التي شاركتها في رابطة ما من روابط الجنس أو اللغة أو الجيرة المكانية ، وتلك التي أثرت في مسيرتها أو تأثرت بها ، والتي تعاملت معها بصورة ما من صور العلاقات الودية أو العدائية ، ثم دونت أنباء علاقاتها بها في حينها .

وعادة ما تمحص هذه المصادر وتلك ، حين المقارنة بين ما تآلف من عناصرها وما أختلف ، بما تفحص به بقية الأصول التاريخية من موازين النقد العلمي ومعايير الملابسات الخاصة التي أحاطت بكل جانب منها على حدة .

وللبحث فيما تضمنته المصادر المصرية من معارف متفاوتة ، مباشرة وضمنية ، عن أوضاع مجتمعات شبه الجزيرة العربية المعاصرة لها ، خلفية لغوية عريضة بعيدة العهد والمدى ، نرى الاسترشاد بها في استنباط ما يمكن أن تكشف الدراسات اللغوية المقارنة عنه أحيانا ، من نوعية وحجوم العلاقات بين بعض الشعوب القديمة وبين بعضها الآخر . ويبرر هذا الاسترشاد هنا بخاصة ما واجه ماضي اللغة العربية الفصحى في شبه الجزيرة ، من تساؤلات جَدَلية ، بعضها بريء ، وبعضها مغرض ، حول ما انبنت عليه مقوماتها الأولى فيما عاصر لغويات حضارات الهلال الخصيب القديمة المحيطة بها ، بل وكذلك حول ما قامت عليه قواعد نحوها وصرفها فيما سبق ما تواتر ، أغلبه شفاعة عن مأثورات العصر الجاهلي من شعر ونثر ، قبيل ظهور الاسلام بقرابة القرن ونصف القرن من الزمان .

وتولت نصوص المسند العربية ، الجنوبية منها والشمالية ، والنصوص النبطية ، الرد على جوانب معينة من هذه التساؤلات ، بما تضمنته من أساليب وقواعد ومفردات عربية . ولكن قلل بعض الشيء من قوة تأثيرها ما لحظ عن تدوين معظمها بلهجات إقليمية ومحلية ، ثم حداثتها النسبية التي عادت ببداية أقدم تسجيلاتها ونقوشها إلى حوالي القرن العاشر ق . م ، وأرجعت مدوناتها التاريخية المفصلة إلى قبيل القرن السابع ق . م . . وكل من هذين التاريخين قريب العهد نسبيا إذا ما قورن بتواريخ المتون القديمة الأخرى في مصر والعراق على سبيل المثال .

وتضمنت المصادر المصرية القديمة من ناحيتها شواهد وقرائن عدة يمكن أن يستفاد بها في مواجهة جوانب أخرى من التساؤلات آنفة الذكر . وهي شواهد قد تبدو في معظمها ضمنية وغير مباشرة ، ولكن زاد من قيمتها أنها لم تتوقف عند حد احتواء نصوصها على مفردات شبه عارية أو مستعربة عتيقة فحسب ، على نحو ما تضمنت بعض النصوص الأكدية والكنعانية مثلا ، وإنما تجاوزت حدود الألفاظ إلى ما هو أهم منها ، فقدمت معها كذلك أصولا لقواعد نحوية مشتركة ذات اعتبار خاص . وقرائن القواعد فيما هو مسلم به هي الأكثر حجة مما عداها في مجال تأصيل اللغات .

وغني عن التعقيب ابتداء هنا أنه لن يكون في عقد المقارنات بين قواعد النصوص المصرية وبين قواعد اللغة العربية شيء عجيب ، إذا ما قدر أن تباين صور أبجدية نصوص قديمة كنصوص الكتابة الهيروغليفية التصويرية ، مع خطوط الكتابات العربية القديمة أو الحديثة ، ليس من شأنه أن يغير مضمون قواعد هذه أو تلك ، أو يبهم مفهوم مفرداتها في شيء . وإذا ما قدر كذلك أن تواصل البيئات الطبيعية بين الأرضين ، والاتصال البشري بين الشعبين ، في كل من غرب شبه الجزيرة العربية وشرق مصر على أقل تقدير ، كان من شأن كل منها أن ينعكس بصورة ما على اللغات الشائعة فيها .

فمنذ القرون الأولى من الألف الثالث قبل ميلاد المسيح ، أي فيما تقدم العصر الحاضر بنحو خمسة آلاف عام على وجه التقريب ، دونت المتون المصرية القديمة بقواعد لغوية لا يكاد بعضها ـ ولا نقول كلها ـ يفترق كثيرا عما انبنت عليه بعض قواعد اللغة العربية حين اتضاح بنيانها . وذلك واقع يمكن أن ينهض قرينة على احتمال إرجاع تشكيل وتأصيل العناصر المتشابهة في اللغتين إلى ما لا يقل كثيرا عن ذلك الزمن السحيق . ولن ينقض هذا الاحتمال عدم وضوح تطبيقات هذه القواعد بالنسبة للمراحل العتيقة من اللغة العربية بالذات ، وذلك تبعاً لعدم ممارسة أهلها الأوائل للكتابة أصلاً حينذاك . ومرة أخرى لن يعني القول بهذا الاحتمال افتراض وحدة لازبة بين هاتين اللغتين القديمتين ، أو اعتبارهما لغة واحدة ، لا ولا تبعية إحداهما للأخرى بالضرورة أو اشتقاقها منها . وإنما هو ينم أساساً عن إمكان احتسابهما صنوين متقاربين وُلدا من أم لغوية قديمة ، أو انتسبا على الأقل إلى جدة لغوية عتيقة ، تضمنت أرحامها في بعض أطوارها أساسيات وجذورا أولية توارثتها جماعاتها وشعوبها زمنا ما . ومن بعد ذلك أكمل كل شعب نصيبه منها بطريقته في سياق تأصيل كيانه ، وطوّع فروع ميراثه إلى ما واءم إيحاءات بيئته ومتطلبات حضارته وتطورات ثقافته . أما الأم اللغوية تلك ، فيعبر عنها عادة بأم المجموعة السامية ، أو مجموعة ما قبل العربية (وما قبل المصرية أيضا) . وأما الجدة العتيقة فيكنّى عنها اصطلاحا بالعائلة السامية الحامية (أو بالعكس) . وتكاد كل منها بفروعها المنبثقة عنها تقوم ، في مجال التشبيه والتوضيح ، مقام كف اليد البشرية ، من حيث كونها أصلاً للأصابع الصادرة عنها والمتفرعة منها ، وهي أصابع مهما تفرد كل منها بوضعه وشكله ، بقي متصلا بها في منبته ونسبه .

وتتطلب التسميات الشائعة عن السامية والحامية ، أو الحامية السامية ، بعض التعقيب ، من حيث هي في واقع الأمر تسميات تجوزية جرى العرف على استخدامها ، ولكن دون أن يتحقق العلم من صحة أمرها . فإلى جانب شبهاتها القديمة التي نورد ذكرها بعد

قليل ، رددتها أغلب البحوث المحدثة منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في إثر المستشرق النمساوي شلوتسر الذي اقتبسها في كتاباته مما رددته بعض قوائم أنساب التوراة عن التمييز بين من اعتبرتهم ساميين من نسل سام ، وإليهم نسب العبرانيون أنفسهم ، وبين الحاميين من نسل حام ، وقد اعتبروهم أدنى منزلة منهم ، مع اعتبار أبويهما (وأخيهما يافث) من ولد نوح عليه السلام . وإذا تناولنا قصص التوراة في هذا المقام وجب تقدير عدة اعتبارات ، منها أن القليل من هذه القصص هو ما أمكن ترجيح تنزيله من وحي السماء وصح التسليم به يقينا ، على حين أن غالبيتها الأخرى - صنعها الكتبة والأحبار في عصور متفاوتة ، ثم اكتسبت قداستها لديهم بتقادم الزمن عليها ، ولا بأس من نقدها وإظهار وجوه الشك فيها حيثما تطلب الأمر ذلك . ومنها أيضا أن أغلب من تحققت رسالاتهم من أنبياء بني إسرائيل لم تدون كتبهم إلا بعد وفاتهم بعهود طويلة فترتب على ذلك أن داخل نصوصها كثير من التزيد والتحريف . ثم إن منها ، وهو الأهم هنا ، أن سلاسل الشعوب والأنساب التي نسبت إلى متن الاصحاح العاشر من سفر التكوين في التوراة ، قد قصرت على بيان ما عرفه كاتبها من قبائل وشعوب . وهو كاتب مجهول الاسم ، تأثر في تصنيفها بنوعية العلاقات القائمة بينها وبين قومه . وترتب على ذلك أن ضم الى العبرانيين في الشعبة السامية الأثيرة لديهم عددا من الشعوب والقبائل القوية والصديقة لهم . في حين نفى السامية عن خصومهم وعن الجماعات المستضعفة في عصره . وجرى على مثل هذه السنة المغرضة عدد آخر من الأحبار والتابعين ، حتى لقد بلغ من تحيزهم أن نفوا السامية عن الكنعانيين ، على الرغم من أن هؤلاء الأخارى يعدون من صلب أصحاب اللغات السامية الأوائل ومن أهل الشام الأصيلين . وما كان ذلك التجني عليهم إلا لأنهم عادوا العبرانيين وقاوموا أطماعهم فباؤوا بسخطهم . وثمة أمر أخير نسوقه من وجهة النظر الاسلامية على أقل تقدير ، وهو أن المتواتر من اعتبار سام وحام ويافث أبناء لنوح عليه السلام ، مع تفضيل الواحد منهم على الآخر ، خبر لم تقل بمثله آيات الذكر الحكيم . فلم يذكر القرآن الكريم لنوح عليه السلام غير ولد واحد كان من المغرقين في حياة أبيه (إلا إذا افترضنا احتمالاً أن نوحا أنجب بعد انحسار الطوفان أبناء آخرين) .

ولا يقلل من أهمية هذا الدفع أن عددا من المؤلفات الاسلامية قد أحسنت الظن بالاسرائيليات وتوقعت العلم في روايات العبرانيين ، فرددت عنها بعض آرائها في الأنساب دون تمحيص كبير . وعلى أية حال ، فبناء على أمثال هذه الملابسات أوشك العلم الحديث أن يطبق تسميات السامية والحامية على الخواص اللغوية أكثر منها على التسميات العرقية ، وإن لم ينفها أو يجزها تماماً ، بعد أن شاع استخدامها شيوعا عريضاً .

ومع وحدة الأصول البعيدة انشعبت مجموعة اللغات السامية القديمة التي تعنينا هنا بخاصة إلى شعبتين كبيرتين انبثقت من كل منها فروع عدة ، وهما : شعبة لغوية سامية غربية تشابهت بخصائصها الرئيسية أو الأولية في غرب شبه الجزيرة العربية . أي في نواحي الحجاز وما يوازيها من الجنوب العربي ، وفي كثير من مناطق الشام (حيثما انتشرت الجماعات الأمورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والعربية والنبطية والسريانية في أزمنة متفاوتة) ، كما تماثلت في الوقت نفسه مع قطاع كبير من أصول البنيان اللغوي المصري القديم . ثم امتدت من اليمن إلى لغة الجعزيين على أطراف الحبشة وإرتيريا والصومال بشرق أفريقيا . وامتدت بعد ذلك إلى جزء من شمال أفريقيا . ثم شعبة سامية شرقية كبيرة أخرى تشابهت مقوماتها الخاصة في شرق شبه الجزيرة العربية بشماله وجنوبه ، ومناطق الخليج العربي ، وأغلب نواحي العراق التي عمرها الأكديون والبابليون والآشوريون والكلدانيون متعاقبين . وكل ذلك مع تقدير امتزاج لهجات الأطراف الحدودية للشعبتين ، بل واختلاطها كذلك بما جاورها من المجموعات اللغوية الأخرى المتصلة بها ، حامية كانت أم غير حامية ، وهو امتزاج أو اختلاط لم تبرأ من مثله لغة قديمة ما .

واستمر هذا الازدواج بأطرافه ، حتى وحدّت لغة القرآن الكريم بين ألسنة الجميع وكتاباتهم . وربما كانت قد أرهصت بقرب وحدتها اللغوية ساتورات عهود الجاهلية المتأخرة القريبة من ظهور الاسلام . هذا وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية الاقليمية القديمة باقية إلى حدّ ما تطل برأسها في اللهجات الدارجة أو العامية هنا وهناك .

وفي نطاق هذه المقدمات بل والتحفظات التي آثرنا البدء بها والتنبيه إليها ، تجانس عدد لا يستهان به من قواعد التركيب الأولية في اللغتين القديمتين ، المصرية والعربية . وسبق أن تحيرنا لهذا التجانس نحو خمس وعشرين خاصية نشرنا عنها منذ عام ١٩٦٢ مردودة إلى مصادرها ومراجعها التفصيلية[١]. ومن أهم نماذجها المشتركة . سبق الفعل للفاعل (في تركيب الجملة الفعلية) . . ، وإلحاق الصفة بالموصوف مع تماثلهما معاً جنساً وإفراداً وجمعاً . وإدراج صيغة التثنية ، وهي نادرة الاستعمال في عديد من اللغات . ، وإلحاق نون الجمع ، وواو الجماعة بنهايات الأفعال والأسماء المرتبطة بها . وكذا كاف الخطاب للمفرد المذكر في حال المضاف إليه وحال المعطى له ، بل وكذلك في حال الفاعل أيضا (وهو ما أخلت به بعض اللهجات العربية القديمة فعلا[٢]. ولام الاضافة (مع قلبها نونا) . وياء النسبة للفرد . وياء الملكية للمتكلم المفرد (وإن أشبهت الياء المقصورة أو المجرّة في اللغة المصرية القديمة) . واستخدام حرف الميم ضمن أدوات النفي ، ولفظ مع للمعية . ووجود تاء تأنيث أخيرة لعدد من التسميات والصفات . ثم تمييز البعض من الكل . وتصدير ميم المكان وميم الأداة لبعض المسميات ، وتأكيد الخبر أحيانا بحرف إن . وذلك فضلا على شيوع المصدر الثلاثي والمعتل الآخر في أصول معظم الأفعال . وإضافة تاء المخاطب المفرد في إحدى صيغ الفعل الماضي وفيما يقوم مقام صيغة الحال . واستخدام الاضافة المباشرة إلى جانب الاضافة غير المباشرة . وقلة تطبيق ظاهر الالصاق (بين كلمتين لتكوين كلمة جديدة) . ثم احتواء النصوص المكتوبة للغتين على القيم الصوتية لحروف العين والحاء والقاف ، وهي من أصوات المجموعة السامية دون ما عداها من مجموعات اللغات . بل وعلى حين سقطت العين أو خفّت في النصوص الأكدية والبابلية والأشورية وهي نصوص سامية شرقية في النصوص المصرية والعربية . وما أشبه ذلك من خصائص لغوية لا يخضع تماثلها في بنية اللغات إلا على أسس متينة من تقارب الأصول المشتركة لها ، حتى ولو كانت أصولا أولية بعيدة . ومن طريف ما يقرن بهذه النماذج من المتشابهات الأخر في صياغة الضمائر التي تندر استعمالها في الأساليب الحديثة مع قدمها في العربية الفصحى ، ان استخدمت اللغتان لفظ « تا » كراسم يشار به إلى المؤنث ، وإن عبرت اللغة المصرية القديمة بحرف السين تارة ، ولفظ « سو » تارة أخرى ، عن ضمير الغائب المفرد المذكر . وعبرت بحرف السين أحيانا كذلك ، ولفظ (سيّ) أحيانا أخرى ، عن ضمير الغائبة ، لاسيما في حالات المفعول به والمفعول العائد والاضافة . وعلى الرغم من غرابة هذا الاستعمال على الأذن المعاصرة ، فقد قرّ مثله قديماً في لغات ونصوص دول معين وقتبان وحضرموت العربية الجنوبية (فيما خلا استعمال « سا » للغائبة عوضا عن « سي » ، بل ولا زالت بعض قبائل اليمن تأخذ بمثله في لغاتها الدارجة .

(١) عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها - الجزء الأول - القاهرة ١٩٦٢ - ص١٥ - ٢٢ ، ص ٢٦ - ٢٨ .

Cf. R. Weill, **Recherches sur la Ire Dynastie et les temps Prepharaoniques**, II, 1961 283., W. Vycichl, in **Kush**, 1959, 27f, T. W. Thacker, **The Relationship of Semitic and Egyptian Verbal Systems**, 1954, Calice, **Principles of Egypto-Semitic Word Comparison**, 1934, A. Ember, **Egypto-Semitic Studies**, 1930. Among older authorities, Benfey, Hommel, de Morgan, Brugsch, Petrie, Kamal, Lacau, Erman, Sethe, Albright, etc.

(٢) انظر : عبد الحليم النجار : في اللهجات العربية وأصول اختلافها . مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٥٣ ص٤٠ ، وحسن ظاظا : من اللهجات اليمنية القديمة ، المرجع نفسه ص١٠٢ .

وكان ذلك في مقابل ما جرت العادة على استعماله من حرف الهاء ولفظ هو ، وحرف الهاء أيضاً ولفظ هي ، لهذين الضميرين في اللغة العربية الشمالية وفي لغة سبأ وحِمْير[3].

وزكّت مضامين النصوص المصرية القديمة هذه الأسس الأولية المشتركة أو المتجانسة فيما بينها وبين اللغة العربية ، بمفردات وفيرة من أسماء وأفعال تشابه أغلبها لفظاً ومعنى ، وليس لفظاً فحسب ، في كل من اللغتين . ونيفت أعدادها المرجحة على نحو مائة وخمسين لفظاً أقدمها زمناً على عمق وجوده في اللغتين ، ودل أحدثها زمناً على الأثر اللغوي لاتصال التعامل البشري والحضاري بين الشعبين .

ولعل من أكثر هذه الألفاظ دلالة على تقارب أصول اللغتين ، هي الألفاظ المتعلقة بتعريف أجزاء البدن ، وكانت كلماتها فيما يحتمل من أوليات ما نحتته جماعات البشر الأولى بطرائق نطقها المتعددة . ومنها فيما أوردته اللغتان ، ألفاظ عين وشفة وأذن ويد وكف وإصبع ، وإلى حد ما لبّ ولسان . وذلك مع تحفظين ، وهما وجود قدر من تحوير النطق والترتيب للحروف الأساسية بين هذه وبين تلك ، ثم استعمال أعداد من المترادفات الموازية لها في معانيها ، والمختلفة عنها في نطقها في كل لغة منهما على حدة .

ومن نماذج ما رجحنا فيه التماثل وتقارب أفعال وأسماء اللغتين من حيث الحروف الأساسية على أقل تقدير ، مع توقع تعرضها لقدر من ظواهر القلب والابدال والاعلال أو التزيد أحياناً ، إلى جانب تعدد مترادفاتها في لهجات الفريقين ، مما أوردناه في بحثنا سالف الذكر :

أفعال : حسب وختم وحبّ وشدّ وشبع وتم ولم ونجر ونمى وخوى وكبكب وحبس (أي ألبس) وبصق وبصر ونسب وانساب ورقى وحطم وشمع (أي طرب) ، ثم وهي ووهن وفلق ووصى وخسيء وقاء وعنّ (أي طاب) ، ورلح وكمد وأبى (أي رغب) وعي (أي افتخر) ووسع وعرك وصفا وصحن وبدش (أي تعب) ووخى وخدب (أي ذبح) ، وكذا زعق وحشق وحزن ونقم ونتج وبرق وبلع ووزن وبارك وقطف وطمس وربخ أووبص (أي وضح) وحيا (أي أنشأ) وجنف (أي أنف) ، وما ماثل ذلك .

وكذا أسماء : جناح وعنزة وذئب وقمح وتمساح وضو وسبى وطفل وقد ومسك (أي جلد الحيوان) وموت ومنامة ومنية وأكل وزمن وبينة وواحة وست وثمان ومرقاة ونبر وبرّة (أي بذرة) وسين (أي طين) ، وكذا حفص ودقيق وزعطة وهمهمة ويم وبركة وعجلة ومنحة وبركة ومغارة ومخافة وسيف وحصان وحربة ورمح وزيت ونبق وزيتون ورمان وكرم وصبي وقرر (أي ضفدع) وكحك وتابوت وقفا وسدرة وجار وقش وحص وشابر (أي زابر أو كاتب) . . . . . . إلى آخره .

ولا ريب في أن هذه المتشابهات قلة من كثرة أخرى قديمة اندثر أغلبها أو ندر استعمالها وانطوت ألفاظها في بطون معاجم اللغة . وقد آثرنا الاكتفاء منها بصيغها العربية مراعاة للتخفف من تفاصيل بعض الفوارق اليسيرة بينها وبين صيغها المصرية والتي يسع المتخصص أن يراجع حرفيتها في بحثنا آنف الذكر ، ومع هذا يمكن أن نضيف في مقابلها متشابهات نادرة أو شبه بائدة ، للتدليل على أن متابعة البحث في أمثالها قد تقدم المزيد من الاضافات المفيدة ، على شريطة تجنب الافتعال فيها . فقد عبرت النصوص المصرية القديمة عن الفأس الذي يستخدم في الحرث باسم مر ، والمر في لسان العرب هو المسحاة أو مقبضها ، وهو من المحراث ويعمل به في الطين وعبرت النصوص المصرية عن الرجل (وحركة المشي) بلفظ رد ـ وفي اللسان وردت ردي بمعنى مشى ، وردت الجارية أي حجلت أو تبخترت[4] . وعبرت عن المشتر بلفظ مكاري وهو لفظ

(3) وعلى سبيل المقارنة عبرت النصوص الأكدية (العراقية) (والسامية الشرقية) عن هذين الضميرين بصورة [illegible] لفظتي شو - شي :

CF. O.A.Barton, Semitic and Hamitic Origins, 1934, Table I.

(4) لسان العرب ، طبعة بيروت ١٩٥٦ ، جـ ٩ ص ١٧٠ ، جـ ١٤ ص ٣١٨ ، وانظر أيضاً : [illegible] ، تاج العروس : جـ ١٠ ص ١٤٣

سامي قديم - وعن التاجر بلفظ شوطي ، واستخدمت بعض النصوص اليمنية القديمة فعل شاط وشوط بمعنى تاجر أيضا . وقالت ، أي النصوص المصرية ، حكن وحنك بمعنى مدح وقدم قربانا ، واستخدمتها بعض النصوص اليمنية أيضا للمعنى ذاته . . . ، ومماثل لفظ مو المصري مع موه وتصغيره مويه في بعض لغات العرب القديمة والمعاصرة أيضا ، بمعنى الماء ، حيث الهمزة فيه مبدلة من الهاء .

وعلى أية حال ، فلم تستهدف القرائن الكثيرة السابقة تدليلا على قرابة اللغة المصرية القديمة للجذور السامية أو العربية ، بقدر ما استهدفت التنويه أساساً بتواجد عدد واف من أصول قواعد اللغة العربية أو أشباهها ، ومفرداتها الفصحى أو أمثالها ، في عصور أسبق زمنا بكثير من عصور تسجيلها بأيدي أهلها . بل وأسبق زمنا كذلك من لغات من حاولوا أن يثيروا التساؤلات والشبهات حول تأصيلها . وندع مؤقتا دلالات اللغات ، إلى جانب آخر مما كشفت المصادر المصرية القديمة عنه ، وهو ما تعلق بقرائن وشواهد الاتصالات البشرية والمعاملات التجارية مع شبه الجزيرة ، خلال العصور التاريخية القديمة المتتالية .

• • •

كثيراً ما استشهدت البحوث الحديثة المعنية بالعلاقات المصرية العربية القديمة بتسمية بلاد « بونت » كمدخل لتأصيل قدم معرفة المصريين بمناطق شبه الجزيرة العربية التي يحتمل امتداد مدلول هذا الاسم إليها ، ومنها مناطق اليمن على وجه أخص . وكانت تسمية « بونت »، أو « بوينة » كما رجحنا صحة نطق لفظها في بعض بحوثنا السابقة(*)، قد تردد ذكرها من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة ، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه . وظلت الأهمية الحيوية لبلاد بوينة بالنسبة لمصر في اعتبارها مصدراً رئيسيا أو سوقا كبيرة لعديد من صنوف البخور والراتنجات والصموغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم ، وتضمنت أصنافا من اللبان أو اللادن والكندر والمر والصبر والذريرة والقرفة وبعض الأخشاب العطرة ، فضلا على الأثمد أو الكحل الأسود ، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين ، وما إليه)، بعضها من إنتاج بوينة نفسها ، وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى . وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصا كبيرا واستهلكت منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد ، والأعياد والجنازات ، وتقديم القرابين ، وفي الطيوب والعطور ، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط . وفضلا على ما توافر لمصر من بعض أنواع البخور العادية في وديان صحاريها الداخلية ، جلبت قوافلها مقادير أخرى منها من وديان النوبة والسودان ، بطرقها المباشرة أحيانا ، وعن طريق التعامل مع جماعات وسيطة في منتصف الطريق إليها أحيانا أخرى . على أن الأكثر دلالة في سياق الحديث الراهن ، هو أن مصر جرت على أن توفي مطالبها المتزايدة من أنواع البخور الأخرى المتميزة باستيرادها بكميات تجارية ضخمة من مصادرها الرئيسية فيما أطلقت نصوصها عليه تسمية « بوينة » كما أسلفنا ، وتسمية « تانثر » أي أرض الاله ، وهما تسميتان قد تردان متمايزتين عن بعضهما أحيانا ، أو تردان مترادفتين مع اعتبارهما مكملتين إحداهما للأخرى أحيانا سواها . وكانت التسمية الأولى هي الأقدم زمنا كما ظلت هي الأكثر ترديدا في سياق النصوص .

ومع الاقرار ابتداء باحتمال عمومية مدلول لفظ « بوينة »، ومرونته في الدلالة على أرض وشعب ، أو أراض وشعوب ، والتجاوز كذلك عن تفاصيل الآراء التخصصية التي دارت على فترات منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن ، حول تحديد موقعها ، والتعرف على هوية أو جنسية أهلها - يكفي التنويه بانصراف هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، حاول كل اتجاه منها

(*) See, Abdel-Aziz Saleh, in BIFAO, 1972, 248, and former bibliography.

أن يحدد أرض بوينة بإحدى البيئات الطبيعية التي تنتج أغلب مواد البخور والراتنجات الآنف ذكرها ، وكانت تستطيع أن تستورد بعضها الآخر ثم تتولى تسويقه ، وكان يمكن الوصول إليها من مصر في الوقت ذاته بوسائل تناسب إمكانيات العصور القديمة . وبناء على هذه الشرائط صدر اتجاه خصص منطقة بوينة بالعروض الجغرافية للصومال وإرتيريا على الساحل الافريقي للبحر الأحمر ، مع اختلافات جزئية في تحديد موقعها بدقة . وخرج اتجاه ثان عنها بمناطق جنوب شبه الجزيرة العربية . ثم ظهر اتجاه ثالث جمع لها الاقليمين الافريقي والعربي معا[٦] . وسوف نزكي من ناحيتنا جانبا من هذا الاتجاه الثالث في عصور بعينها ، ليس على أساس اختيار لحل الوسط ، ولكن بناء على أدلة وقرائن عملية جديدة ، تواردت مصادرها المصرية على فترات من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد وما تلاه ، ثم فترات أخرى من القرن الخامس عشر ق . م وما تلاه .

كان من المتوقع على أي وجه من الوجوه السابقة ، أن تتولى الأساطيل والقوافل المصرية القديمة إنجاز معظم عمليات استيراد الكميات الكبيرة من البخور ومتعلقاته ، برا وبحرا ، في مقابل تصدير ما يروج لدى عملائها البونتيين من المتنجات والمصنوعات المصرية المناسبة لهم ، وذلك تبعا لما توافر لها أكثر من جيرانها من إمكانات ضخمة لمواجهة مشاق السفر على امتداد البحر الأحمر وشعابه المرجانية ، في رحلات كانت تطول لما بين الشهرين والخمسة شهور ، أو ما هو أكثر في الذهاب والاياب ، خلال مواسم معينة من العام . ووضحت أخبار هذه الرحلات منذ عهد ساحورع ثاني ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية .

ولم يمنع هذا الواقع العملي ما دون مصر من الجماعات الطموحة القائمة على النقاط الحساسة من مسالك تجارة البخور الخارجية ، البرية منها وربما البحرية أيضا ، من أن تمارس دورها كأطراف وسيطة في جزء من حركة هذه التجارة المجزية ، وذلك من أجل صوالحها الخاصة من ناحية ، وفي مقابل ما يترتب على وساطتها تلك من تقصير أمد الرحلات المباشرة ومشاقها إذا قطعت كل الطريق بين مصادر الانتاج وبين مناطق الاستهلاك البعيدة عنها . وسوف يعنى البحث الراهن باحتمالات الوساطة العربية في هذا الشأن أكثر من غيرها[٧] .

ولعل أقدم ما يستشهد به من المصادر المصرية القيمة في أمر هذه الوساطة هو نص « حنّو » أحد كبار رجال الدولة المعاصرين للملك متوحوتب سنعنخ كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة في أواخر القرن الحادي والعشرين ق . م . وكان قد أنيط به الاشراف على تأمين مسالك القوافل في صحراء مصر الشرقية ، وتعمير واحاتها وزيادة آبارها وتطهيرها ، ثمَّ القيام بتنشين أسطول من سفن كبنية (أي جبلية الطراز أو الأخشاب) في إحدى موانىء البحر الأحمر ، ولعلها كانت في موضع الميناء التي سميت في العصور المتأخرة باسم برينيكي . وضحى حنّو بقرابين وفيرة بمناسبة إبحار السفن لاستيراد ما ودّه الملك وخزائن دولته ومعابدها من منتجات ثمينة ، لا سيا بخور الكندر (عنتيو) الطازج أو الأخضر ، من رؤساء البادية كما ذكر في نصه . وعند عودة بعثة السفن من البحر الكبير إلى ما يجاوز ميناء القصير الحالية ، أفاد حنّو أنه نفذ رغبة فرعونه ، وأتاه بكل الواردات الموجودة على شواطىء أرض الاله[٨] .

(٦) Ibid., 247-249, for a list including: Glaser, Naville, von Wissmann, O'Leary, Tkatch, Erman, Davies, Wilson, and Zyhlarz.

(٧) Cf., Abdel-Aziz Saleh, An open Question on Intermediaries in Insence Trade during Pharaonic Times, Orientalia, 1975, 370f.

(٨) Ibid., 372-373, Couyat et Montet, Hammamat, 81-84, pl.XXXI, 114, W.C. Hayes, JEA, 1949, 43f.

اختلف نص حتُر عما سبقه من نصوص التعامل مع بونة لاستيراد منتجات البخور، بذكره استيراد «العنتيو» الطازج عن طريق رؤساء البادية (حقاو دشرة)، ومن واردات شواطىء (إدبو) أرض الاله (تانتر). وقد عرف «العنتيو» كما يتضح من مناقشة تفصيلية تالية، بأنه راتنج حر عطر من نوع الكندر الفاخر، الذي يكاد ينحصر نمو أفضل أشجاره على مرتفعات ظفار في الجنوب العربي، وإن نمت له أشجار أخرى بنسبة وجودة أقل في مرتفعات شمال الصومال.

أما تعبير أرض الاله «تانتر» فهو اصطلاح رمزي قديم عبر المصريون به عن بعض المناطق القصية ذات الخصائص والبيئات غير المألوفة، والمنتجات أو الثروات المتميزة، التي تتمثل فيها قدرة الخالق الفائقة، وتستحق لهذا أن تنسب إليه تمجيداً لشأنها، وتأكيداً لأحقيته فيها أو ملكيته لما يصل إلى معابده من انتاجها، على الرغم من غموض معرفة الناس بها. ولهذه معان دللنا عليها في بحث خاص سابق[٩]، ورجحناها على ما ظنه بعض الباحثين من ترجمة تعبير أرض الاله بمعنى أرض منشئه أو مهد نشأته. وغالبا ما ارتبطت تسمية أرض الاله هذه أو أراضي الاله، في النصوص المصرية القديمة، باتجاه الشرق النسبي على اتساع مدلوله. ولا بأس من التجوز قليلا في الصفحات التالية في نسبة هذا التعبير القديم إلى إسم الجلالة عوضا عن الاله، بما يرادف بعض التعبيرات الدارجة حتى الآن عن مثل أرض الله الواسعة، وبلاد الله، وخلق الله، حين التنويه باللامحدود من ملك وقدرته واتساع خلقه.

لم يشر حتُر إلى تعامل بعثه مع كبار بونة شبه المستقرين في أرضهم كما جرت عادة النصوص السابقة على عهده، بقدر ما نوّه بتعاملها مع رؤساء البادية (حقاودشرة). ويبدو أن هؤلاء الأخيرين مثلوا شيوخ القبائل المتكفلة بتجارة الوساطة في البخور، والقائمة على طرق عبور قوافلها، والمستغلة لبعض أرباحها، وفي مقابل إرشادها وتموينها وتنويع بضائعها ووسائل نقلها، ثم حمايتها واختصار مشقة الطريق أمامها. ونم التقارب بين ذكر هؤلاء الشيوخ وبين ذكر شواطىء أرض الله، في هذا النص، على احتمال قرب أسواقهم أو مناطق لقائهم بالبعثة البحرية المصرية، من أحد المراقىء الطبيعية القائمة على سواحل صخرية أو رملية، على طريق البخور للجانب العربي، أو الجانب الأفريقي للبحر الأحمر. ويبدو أن نسبتهم إلى الساحل العربي واعتبارهم من عرب الشمال الذين اشتهروا فيما بعد بتجارة الوساطة بين أنحاء اليمن، وبين بلاد الهلال الخصيب، هي الأكثر إحتمالا من نسبتهم إلى الساحل الأفريقي. لاسيما ما نوّه النص به من صلتهم بتجارة كندر «العنتيو» الذي توافرت أجود أنواعه على السواحل العربية الجنوبية كما أسلفنا، فضلا على ترادف ذكرهم مع ذكر أرض الله وهي الأقرب صلة بناحية الشرق وشبه الجزيرة العربية، كما نمت عن ذلك نصوص أخرى يلي بحثها.

وفي الرمز إلى أهمية كندر (العنتيو) وبعد مصدره، وتميزه عن بقية أصناف البخور الفاخرة الأخرى ومصادرها، روت أسطورة مصرية قديمة تسمى قصة «نجاة الملاح» يرجع تأليفها إلى القرن الحادي والعشرين ق. م[١٠]، حديثاً وعد بطلها فيه أن يرجو ملك مصر أن يرسل قرابين البخور وكثيرا من الصادرات المصرية إلى كائن أسطوري على جزيرة «كسا» التي ألقاه الموج على أرضها في قلب البحر الأحمر، «جزاء وفاقا على مساعدته إياه وعلى حبه للمصريين حتى وهو في مقره البعيد الذي لا يكاد الناس يعرفون عنه شيئا». وقد ردّ هذا الكائن عليه وهو يبتسم ضاحكا من قوله «قد يوجد لديك البخور ولكن إنّ لك بوفرة العنتيو وأنا أمير

(٩) Abdel- Aziz Saleh, Notes on the Ancient Egyptian T3- NTR "God's- Land" BIFAO, 1981, 107- 117.

(١٠) شاعت تسمية هذه القصة لدى عدد من الباحثين باسم «قصة الملاح الغريق» مع أن ملاحها لم يغرق وإنما نجا بمفرده بعد غرق سفينته. وهي من قصص المغامرات البحرية الأسطورية التي سبقت أمثال مغامرات السندباد البحري العربية بآلاف السنين.

بوينة ، والعنتيو من مقدراتي ». ثم زوده حين مغادرته الجزيرة بهدايا كثيرة تضمنت أنواعا فاخرة من هذا العنتيو (ومن إودنب ، وأقراص بخور كبيرة ، وزيت هكنو ، وغيرها). وكان ذلك الكائن كما صورته الأسطورة قد اتخذ هيئة ثعبان عظيم رصع جسده بالذهب والزبرجد ، وانتسبت إليه اسرة من أربعة وسبعين ثعبانا ، ففقدهم حينما هوت عليهم صاعقة من السماء فاحترقوا بها جميعا ، ونجا هو وحده ولكن لأجل قريب تنبأ هو به وتنبأ معه باختفاء جزيرته من بعده . وعلى الرغم من وضوح الخيال والخرافة في هذه الرواية واحتمال ردّ أحداثها إلى جزيرة قريبة من جزيرة الزبرجد بالبحر الأحمر ، وما ذكر عن صلتها ببوينة ، إلا أن ما ادعته من حماية الأفاعي لجزيرة البخور وزوالها باحتراقها ، قد تشابه إلى حد ما مع رواية أخرى ذكرها المؤرخ هيرودوت (في القرن الخامس ق . م) وادعى فيها أن الأفاعي المجنحة كانت تحمي أشجار اللبان في مناطق شبه الجزيرة العربية ، وأنه كان يتعين إبعادها عنها ، لجمع محصولها ، إطلاق دخان المحروقات عليها . وفي سبيل تزكية الأصل العربي لبعض المنتجات التي ذكرتها قصة الملاح ، افترض الباحث فايشل احتمال نطق الاسم المصري « إودنب » الذي ورد فيها بصيغة « يودانوب » ليدل على اللبان اللادن ، على أساس تقريبه من لفظة « لودانوم » أو « لادانوم » (مع تقدير سقوط حرف اللام في الكتابة المصرية القديمة ، وقلب الميم باء في هذه اللفظة)[11]. وقد لا نسلم بالضرورة بحرفية هذا التخريج ، ولكننا أوردناه مثلا لما دار في أذهان بعض الباحثين عن ترسم أسماء منتجات بخور شبه الجزيرة العربية في النصوص المصرية القديمة .

إقترن استيراد سلع البخور الممتازة من بوينة وأرض الله ، بنوع من كحل أسود فاخر اعتبرت المناطق العربية أحد مصادره الرئيسية القديمة (ومنه ما كان يجهز من السناج الناتج عن حرق نوع من الكندر أو قشر اللوز). وزكي الأصل العربي لهذا الكحل أن ذكرته نصوص مصرية مبكرة باسم « سمدة » وبما ماثل اسمه العربي « أثمد »، وإن تناوله بعد ذلك إبدال أدى إلى ذكره في نصوص أخرى تالية بلفظ مسدة بل ولفظ مسدمة أيضا . ويبلغ من قيمة هذا الكحل الأسود كمادة مستحبة للزينة ووقاية العيون ، أن مثل السلعة الرئيسية فيما قدمته قافلة أمورية أو كنعانية من شو (ت)، من هدايا ثمينة إلى ختوم حوتب والي إقليم الوعل بعصر الوسطى خلال العام السادس من عهد الملك سنوسرت الثاني في فترة من أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد[12]. وإذا استبعدنا التشابه الظاهري بين كلمة « شوت » التي ذكرها النص المصري ـ وبين اسم شت الذي اعتبرته أنساب التوراة من أول ولد آدم ـ فإنها أقرب إلى أن تعني إحدى قبائل مؤاب التي انتشرت بطونها في بعض عهودها القديمة من جنوب الشام حتى جبل سعير والتخوم الشمالية الغربية لشبه الجزيرة العربية وشرقي سيناء . وضمت قافلتها تلك إلى مصر سبعة وثلاثون فردا من رجال ونساء وأطفال ، حملوا جانبا من أمتعتهم على ظهور الحمير ، وتقدمهم شيخهم الذي ذكره الكاتب المصري باسم إبشا تحويرا فيما يبدو أو اختصارا لأحد أسماء أبيشو أو أبيشار أو أبي شوعا ـ سامية الأصل[13]. ولم يكن هؤلاء الوافدون من صلب عرب شبه الجزيرة ، وإنما استشهدنا بهم لعدة أمور ، منها كونهم من الجماعات السامية ذوي الصلة الاقليمية والجنسية المباشرة بالعرب الشماليين ، ثم دلالة وصولهم إلى مصر الوسطى على أن دخول مصر والتجول بأمان في أقاليمها لم يكن مختصا على أضرابهم من القبائل السامية ما دامت صديقة مسالمة .

ولم يتيسر القطع بما استهدفته جماعة إبشا من إقليم

(١١) استشهد في إبدال الميم باء في اللغة المصرية القديمة بترادف الكلمتين « وتب » و« وتم » بمعنى الق . W. Vycichl, Kush, 1957, 72.

(١٢) P.E. Newberry, Beni Hasan, I.pp.69, 72, p.s, 28,30,31,38.

(١٣) W.F. Albright, The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography, 1934, 8. Cf. Shet- Moab, No. 24, 17, 37, W. Helck, Die Beziehungen Aegyptens zu Vorderasien im 3 und 2. Jahrtausend v. Chr., 1962, 50,60.

الوجل (في محافظة المنيا) ، سواء دخلت إليه في زيارة عفوية أو رسمية استجابت فيها لكرم الضيافة المصرية ، أم أتت إليه ليعمل رجالها في صناعات المعادن ، أو للانضمام إلى زمرة صائدي البراري ، وعس الحواف الصحراوية للاقليم(١٤). ولولا أن أتوا معهم بنسائهم وأولادهم لأمكن كذلك إحتمال كونهم من وسطاء التجارة العربية التي كانت تصل عبر الطرق البرية لشبه الجزيرة إلى أسواق جنوب الشام فيتولى تجارها تصريفها مع منتجاتهم المحلية . وصور رجال جماعة إيشا على جدار مقبرة خنوم حوتب بلحى دقيقة مدببة وشعور كثة ، وأسدلت نساؤهم شعورهن الطويلة على الظهور والنحور مع تزينها بعصائب رقيقة . وظهروا في جملتهم بما ينم عن تخطيهم دور البداوة وأخذهم بنصيب من التمدين . فارتدى بعضهم مآزر ملونة تكسو النصف الأسفل من الجسم ، واكتسى بعض آخر من الرجال والنساء بثياب طويلة (أو أردية صوفية) مزركشة ذات هدب قصيرة ، تكسو أحد الكتفين وتدع الكتف والذراع الأخرى عارية ، وانتعل أغلبهم نعالاً ذات سيور ، خلعها كبارهم حين واجهوا الوالي خنوم حوتب ووقفوا حفاة أمامه . وربما لبست نساؤهم جوارب (صوفية ؟) أو خفافاً جلدية ملونة .

ويصعب أن نفترض أن هذه الجماعة قد عقدت العزم منذ أن خرجت من نواحي الأردن على أن تصل إلى ما وصلت إليه من إقليم الوجل في مصر الوسطى ، وهو البعيد عن أرضها بمئات الأميال . وإنما يغلب على الظن أنها لجأت إليه في سياق تجوالها كسبا للعيش حيثما تيسرت لها الاقامة ، ثم أسعدها الحظ بتسجيل أنباتها وصورها في مقبرة خنوم حوتب ، فأصبحت مناظرها هناك من أقدم وأوضح المصادر التفصيلية المصورة لبني جنسها ، ليس في مصر فحسب وإنما بالنسبة لجنوب بلاد الشام أيضا . وليس من المستبعد أن جماعات سامية أخرى من أمثالها تفرقت منازلها في شرق الدلتا وما يليه من مناطق البراري المصرية ، وهي مناطق تعد أقرب شبها ببيئة مواطنها الأصيلة ، ولكن شاءت المصادفات ألا يعثر على نصوص ومناظر أخرى تصورها حتى الآن .

وعلى أية حال ، فقد احتفظت نصوص لوحات وبرديات مصرية قديمة قريبة العهد من القرن التاسع عشر ق . م بعشرات من الأسماء الأمورية أو الكنعانية لرجال ونساء ، شارك بعضهم عمالا في مناجم ومحاجر سيناء وصحراء مصر الشرقية . وعمل بعضهم خدماً وإماءً في أعمال مختلفة بالبيوت المصرية الثرية(١٥). وألحق بإسم كل منهم لفظ « عام » للرجل ، ولفظ « عامة » للأنثى ، وهو ما سوف نرجع ترجمته بعد قليل بمعنى القبلي والقبلية . ولعل منهم من لجأوا إلى مصر من تلقاء أنفسهم سعيا وراء الرزق والأمن والاستقرار . كما دخلها بعضهم أسرى وأرقاء شراء ، بينما تناسل بعضهم الآخر من صلب هجرات قبلية قديمة . وتمثل أسماؤهم المسجلة في مصر ثروة ضخمة لم تستغل بعد استغلالاً كافيا من أجل التعرف منها على طبيعة الأسماء السامية ، أو السامية المتمصرة ، وكنيها ، في ذلك العصر البعيد .

• • •

وتوفر في مصادر العلاقات المصرية العربية القديمة وجه آخر معاصر . فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد نوهت النصوص المصرية ، بين الحين والحين ، بأسماء بضع دويلات وجماعات قامت على التخوم وعلى طرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وبلاد الشام . وخصت هذه الأسماء بالذكر في سياق ما سجلته عن أطوار سياستها الاقتصادية والأمنية والعسكرية على حدود مصر وفيما وراءها .

ففضلا على ذكر قبائل شو (ت) المؤابية التي إنتسبت إليها جمعة إيشا ، أشار نص من قصة سنوهي في القرن

---

(١٤) Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 74, and references.

(١٥) Hayes, A Papyrus of the Middle Kingdom, 1955, Posener, Syria, 1957, 145f., K.A. Kitchen, JEA, 1961, 15f., Helck, op.cit., 79f.

العشرين ق . م ، إلى كبير « كوشو » الجنوبية ، خلال ما رواه عن سفره من مصر عبر براري جنوب الشام . ثم ذكر نص آخر مما يسمى اصطلاحا بنصوص اللعنة ـ كبيرين لواحات « كوشو » أيضا (في حوالي القرن الثامن عشر ق . م)(١٦)، وذلك مما يعني تعدد قبائلهم وواحاتهم وشيوخهم . وقد قرب بعض الباحثين اسم « كوشو » هذا إلى من ذكرتهم التوراة باسم كوشان بحسبانهم من أسلاف المديانيين أو من جيرانهم(١٧).

وقد انتشرت قبائلهم في بعض عهودها بين جنوب الأردن وبين تخوم سيناء ، ثم تركزت أكبر قبائلهم المديانية مؤخرا في شمال الحجاز ، لاسيما في واحة البدع ومغاير شعيب وميناء الحوراء . وأشار بعض المؤرخين المسلمين إلى امتداد مدين في أيامه إلى نهاية أطراف الحجاز الشمالية في عقبة حسمي ، وقد رووا الرحلة بينها وبين مصر بمسيرة تسعة أيام(١٨).

ولا بأس من الاستشهاد في هذا السياق بما ذكرته التوراة في قصة يوسف عليه السلام ، من أن قوما من الاسماعيليين أتوا من جلعاد بإبلهم يحملون التوابل والبلسم والمر في طريقهم إلى مصر ، فلما وصلوا إلى موقع البئر التي ألقاه إخوته فيها انتشله منها تجار من المديانيين وباعوه في مصر . وتمت المبادلة اللفظية بين تسمية الاسماعيليين وبين تسمية المديانيين في هذه القصة على أنها تسميتان مترادفتان لشعب واحد ، فضلا على ما لصلة كل منها بالعرب الشماليين بخاصة(١٩) . وكان تجار جلعاد فيما يبدو فريقا من وسطاء التجارة التي تتجمع سلعها في مدن فلسطين فيرحلون ببعضها على دوابهم إلى حيث يبيعونها في أسواق الدول الكبيرة . وكانت رحلتهم تلك إلى مصر ، والتي يحتمل تأريخها بأواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن السابع عشر ق . م، واحدة من رحلات كثيرة تجري على منوالها . ولا يؤخذ على مضمونها التاريخي غير ذلك الابل فيها ، في حين لم يجد التاريخ أدلة أثرية تنم عن إستخدامها في قوافل التجارة إلا بعد عهد يوسف بنحو خمسة قرون ، خلال القرن الثاني عشر ق . م.

وأشار نص مصري من حوالي القرن الثامن عشر ق . م إلى منطقة « دماتاو » وأميرها « إلبح »(٢٠). وتباينت وجهات النظر الحديثة فيما إذا أمكن تقريب اسم « دماتاو » هذا إلى تسمية إمارة إدوم في جنوب شرق الأردن (وفيها تمتد بين البحر الميت وبين خليج العقبة) ، أو تقريبه فيما هو أكثر احتمالا إلى اسم دومة (الجندل) العربية ذات الموقع التجاري المتميز ، لاسيما وقد ذكرتها بعض المصادر الأشورية القديمة باسم مشابه له ، وهو « أدوماتو » . وعلى أية حال ، فقد اتصلت كل من المنطقتين المقترحتين بمصر فعلا ، وأولاهما بخاصة في عصور تالية لهذا العصر . ففي رسالة بردية إدارية من عهد الملك مرنبتاح ، في عام ١٢١٧ ق . م، كتب أحد المشرفين على مداخل مصر الشمالية الشرقية معلنا : « لقد أجزنا الاذن لقبائل الشوسو من إدوم بعبور حصن مرنبتاح في تكو إلى غدران بيتوم مرنبتاح الواقعة في أرض تكو ، بغية أن تُرَدَّ الحياة عليهم هم وقطعانهم ، بفضل الفرعون الشمس الخيرة لكل أرض »(٢١) . ويعني ذلك أن بداوتهم لم تمنع العطف عليهم والترحيب بهم في مصر . واستمرت هذه الأواصر بحيث روت التوراة أن مصر آوت إليها الأمير حداد الثالث وريث عرش إدوم

(١٦) Sinube, 219f., K. Sethe, Die Aechtung feind licher Fursten, Volker und Dinge, 88-89, Posener, op.cit., E50-51,p. 62

(١٧) Albright, BASOR, 83, 34n.8, JBL, 1944, 220 n. 89, B. Maisler, RHJE, 1946, 73f.

(١٨) تاريخ الطبري : جـ ١ ، ص ٤٤٨ ، المقدسي ، أحسن التقاسيم ، ص١٧٨ ، الادريسي : نزهة المشتاق ، جـ ٣ ص٩ .

(١٩) Genesis, 37, 25, 28a, 36, A. Musil, The Northern Hegaz, 1926, 267.274f., Maisler, op. cit., 37 - 38, A. Grohmann, Arabien, 1963,56,-57.

(٢٠) Maisler, op.cit.,33

(٢١) Pap. Anastasi IV, 51f.

الذي ساعده أهل بلاطه على الفرار منها (في أواخر القرن الحادي عشر ق . م) بعد أن خرب جيش داود إمارته وسفك دماء الآلاف من رجالها واستباحها ستة شهور . ووصل حداد إلى مصر خفية عن طريق أرض مدين ، فوجد فيها الرفد والملجأ(٢٢). أوردت المصادر المصرية القديمة ما سبق الاستشهاد به عن كوشو أو مديان ، وشوت ، ومؤاب ، وإدوم ، وربما دومة (الجندل) أيضا ، بناء على ما توافر لهذه وتلك من أهمية تجارية نسبية على طرق القوافل الممتدة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وجنوب الشام . وذكرتها كما أسلفنا في سياق ما سجلته عمن تناولتهم إجراءاتها التأمينية والعسكرية على حدود دولتها . ولكن ندر أن ذكرت هذه المصادر أسماء البوادي الضاربة في قلب الصحراء العربية التي عدتها من وجهة نظرها بداية محدودة النفع بالنسبة لها . بل واعتبرتها من مصادر الاضرار بأمن تجارتها الخارجية ، ومن بواعث القلق على سلامة تخومها . واكتفت بأن سلكت أهلها في مسميات اصطلاحية عبرت عن صفات البداوة والنفور والشرود وقلة الاستقرار . وكانت منها تسميات « بابتيو » أي الشرقيون (أو الشروق) . و « حريوشع » أي القائمون على الرمال . و « نميوشع » أي جوالو الرمال . و « ستيو » أي القواسة أو البدو . و « شاسو » أي النهابون أو الشاردون أو الرعاة . ثم منتيو أو « منشو » أي البداليون ، وهلم جرا(٢٣) .

وأدرجت المصادر المصرية بعض هؤلاء وهؤلاء ، مع أضرابهم من الطوائف قريبة الصلة بهم ، في تسمية « عامو » . وهي تسمية ترددت منذ أواسط الألف الثالث ق . م ، واكتفى معظم الباحثين بالتعبير عنها باسم « الأسيويين » في حين افترض باحثون آخرون ترجمتها بمعنى البدو ، أو الصائدين ، أو رماة العصى ، والصائدين بالبوميرانج (وهي العصا المعقوفة الطرف)(٢٤) ، وكلها ترجمات غير محدودة المعالم .

وفي بحث خاص نشرناه عام ١٩٧٨ ، رجحنا من ناحيتنا ترجمتها ، أي لفظة « عامو » ، بمعنى القبليين ـ بما يحمله هذا المعنى من وجهة النظر المصرية عن طبيعة التكوين القبلي الاجتماعي القائم على رابطة الدم والمصلحة الخاصة لمجموعة محدودة من الناس . وهو تكوين تباين في جوهره مع كثافة المجتمع الزراعي المصري المرتبط بالأرض الخصبة ، ومع أسس البنيان المدني المرتبط بوحدة الدولة التي اعتبرها المصريون من ميزات حضارتهم على كثير مما حولها(٢٥) . ولقي هذا المدلول المقترح ما يمثله في سياق النصوص الآرامية والعبرية والعربية والسريانية والنبطية القديمة ، من حيث التعبير بألفاظ عام وعمى وعامة عن الجهالة إزاء العلم ، وعن العامة والعمومية ضد الخاصة والخصوصية ، لاسيما في حالات المقابلة مع أهل المدنية والثقافة المستقرة حتى في البلد الواحد . وترتب على انعكاسات هذا المعتقد أن المصريين لم يروا في الهجرات الأمورية التي تدفقت على حدود الشام ومصر وتسللت عبر أراضيها في أواسط الألف الثالث ق . م ، ثم جحافل الهكسوس التي هاجمتها في أوائل الألف الثاني ق . م ، أكثر من « عامو » أي عوام همجيين قبليين ، على الرغم من إمكاناتهم العسكرية . وهكذا فرقت النصوص المصرية بين جماعات « رثنو » المستقرة في جنوب الشام وبين

---

(٢٢) I Kings XI, 8-22,23, B. GRdseloff, ASAE, 1947, 211f, Musil, op.cit., 276.

(٢٣) For Various explanations see, Wb.II, 265, 15, III, 135, IV, 328, 412, Helck, op. cit., 3f., Grdsiloff, op.cit., 74, J. Cerny, ASAE, 1944, 295f., S.Yeivin, JEA, 1965, 204f.

(٢٤) Wb. I,167-168, Gauthier, D.G., I, 133 - 135, Gardiner, **Egypt of the Pharaohs**, 37,131,144,157, Gunn, **JEA, V, 37**, **Albright, JAOS**, 1954, 223f., **CAH**, I, Ch.XVII, 1968, 45.

(٢٥) Abdel-AZIZ Saleh, Arabia and the Northern Arabs in Ancient Egyptian Records, **Journal of the Faculty of Archaeology in Cairo University, III,1978,69,-76.**

« عامورشو » ، ثم بين مدينة جبيل وبين « عامو جبيل » ، وكذا بين مدينة الازا وبين « عامو الازا »(٢٦) . وبالمثل جهلت نصوص آرامية « عام صيدا » ، وعام صور « عام قرطاجة » . واستخدمت النصوص العبرية لفظ « عام » للدلالة على الأقوام غير الاسرائيليين المنتمين وإياهم إلى إقليم واحد . ثم استعملت نصوص سريانية تعبير « عام طي » (عام طيّايا) للدلالة على الأعراب المنتمين إلى قبيلة طي الكبيرة التي اعتبروها معبرة عن العرب بعامة(٢٧) . وأخيرا تلقب أغلب ملوك الأنباط بلقب « رحم عمه » بمعنى « محب (شعب) قبيلته »(٢٨) .

ولعل في هذه التفرقة بين الحياة القبلية وبين الحياة المدنية ، حتى بالنسبة لما بين أهل البلد الواحد ، بعض الشبه بما درجت المصادر العربية عليه فيما بعد من التمييز بين قريش البطاح المستقرة داخل مكة ، وبين قريش الظواهر البادية حولها . أو التمييز بين أهل المدر في الحيرة ، وبين أعراب الضاحية أصحاب مضارب الشعر والوبر والأخبية من حولها(٢٩) .

ولم تمنع التسمية المصرية للعامو ، في نعتهم بالقبلية ، من الاعتراف لهم بحضارتهم القومية الخاصة . وكان منهم فيمن ذكرنا الأموريون والادوميون ، وجماعات الهكسوس . وقد عاشوا جميعا على أنماط متفاوتة من التطور تراوحت بين البداوة وبين المدنية ، ويمكن أن يعتبروا معها أنصاف بدو ، وأنصاف رعويين ، وأنصاف مستقرين ، وبالتالي أنصاف متحضرين ، مع إيثارهم التقاليد القبلية على ما عداها في كل هذه الأوضاع . ولم تمنع مصر جماعات العامو المسالمة من التردد على أرضها ، والتعايش مع ظروف صحاريها وبراريها الداخلية ، كما حدث مع جماعة إيشا . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن التكوين القبلي لبدو سيناء وبدو الصحاري المصريين أنفسهم ، حتى لقد أشارت نصوص مصرية إلى امتداد بعض العامو إلى منطقة الشلال الأول والعوينات في أقصى الجنوب(٣٠) . ولكن حدث في مقابل ذلك أن قفلت مصر حدودها إزاءهم كلما دفعهم الجدب والفقر إلى تهديد أمن بعثات التعدين وقوافل التجارة ونهب بضائعها . ولشيء من ذلك القبيل تحدث نص قديم عن انشاء الملك أمنمحات الأول « أسوار الوالي في بداية القرن العشرين ق . م بطريقة تحول دون دخول العامو مصر لكي يلتمسوا الماء منها كمألوف عادتهم من أجل سقاية أنعامهم »(٣١) . وعنى ذلك ضمنا أنهم كانوا يترددون على مصر ويرتوون من آبارها في فترات السلام معهم ، وهو ما أكده نص عهد مرنبتاح الذي سبق الاستشهاد به .

• • •

نستأنف البحث كرة أخرى عن مدى إقتراب المصادر المصرية القديمة من شئون شبه الجزيرة العربية ، في سياق نصوصها ومناظرها المتعلقة ببلاد بونت غامضة الحدود ، وأرض الله أو أرض العجائب ، ومنتجات البخور والطيوب الفاخرة .

وتضمنت هذه المصادر أدلة وقرائن جديدة خلال ما يعرف اصطلاحا باسم « عصور الدولة الحديثة » . وهي عصور بدأت مع أوائل القرن السادس عشر ق . م وبلغت مصر فيها ذرى إمكاناتها المادية والثقافية ، واتسع انطلاقها العالمي واتصالاتها الخارجية ، وتضاعفت بالتالي آفاق رحلاتها ومطالب معابدها

(٢٦) Cairo 34010, 14, B. Maisler, op.cit., 64f., W. Helck, op.cit., 53.

(٢٧) Charles- Hoftizer, **Dictionnaire des Inscriptions Semitiques de l'Ouest**, 1965,216, Koehler- Baumgartner, Lexicon in **Veteris Testamenti Libros**, Supplementum, 1958,710-711.

(٢٨) Ibid., Jaussen et Savignac, **Mission Archologique en Arabie**, 1909, Nos.1,9,-10,3,9,5,10, etc.

(٢٩) ابن الأثير : الكامل في التاريخ - جـ ٢ - ١٣٠ ، الطبري : تاريخ الأمم والملوك جـ ٢ - ٤٠ .

(٣٠) A. Fakhry, **Wadi el - Hudi**, 1952,46,pl. 19b.

(٣١) Pap. Petersburg, 1116 B,66.

وقصورها من واردات البخور والعطور والطيوب. وتواردت هذه النصوص والمناظر ذات الأدلة والقرائن والمنشورة على فترات من القرن الخامس عشر وأوائل القرن الرابع ق. م، ثم أوائل القرن الثاني عشر ق. م، وذلك خلال عهود خمسة ملوك مصريين متتابعين وهم: حاتشبسوت، وتحوتمس الثالث، وامنحوتب الثاني، وتحوتمس الرابع، وأمنحوتب الثالث، ثم في عهد ملك آخر تال وهو رمسيس الثالث. وقد نشرنا آراءنا عن هذه المصادر في خمسة بحوث مطولة ظهرت في السنوات الأخيرة في دوريات أجنبية متخصصة نستشهد ببعضها فيما يلي من عناصر البحث.

استبان مدخل هذه الأدلة والقرائن من سياق نصوص ومناظر بعثة بحرية شهيرة خرجت من مصر إلى بوينة في خمس سفن كبيرة على متن البحر الأحمر في عهد الملكة حاتشبسوت، ثم آبت إلى مصر سنة ١٤٨٢ قبل الميلاد. وسجلت أنباء أهم مراحلها نصا وتصويرا على جدران المعبد الملحق بضريح الملكة في الدير البحري بغرب طيبة (أي الأقصر الحالية) في الصعيد[٣٢]، ثم سجل موجز عنها على واجهة معبد بانة (أو كهف أرتيميدس) في العهد نفسه بمحافظة المنيا في مصر الوسطى.

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عنيت بتفاصيل هذه البعثة، لا زالت نصوصها ومناظرها تحفل بعناصر يمكن أن تضيف أمورا جديدة. وقد ركزنا البحث فيها مؤخرا على مدلولات ثنائيات عدة تكررت عمدا في سياقها، وهي ثنائيات جرى التعقيب على بعضها في دراسات سابقة، ثم وجهنا النظر إلى بعضها الآخر حديثا[٣٣]. وكانت من أولياتها: ثنائية قارنت بين ماضي الاتصالات بمناطق البخور وبين حاضرها. وثنائية في تسمية المناطق التي استهدفتها البعثة بين «بوينة» ذات المدلول العريض، وبين «تانتر» بطابعها التخصيصي. ثم ثنائية تشير إلى جانبي البحر أو شاطئيه. وثنائية في التعريف ببيئة الأراضي المنشودة بين منطقة ساحلية، وبين مدرجات جبلية (ختيو)، أو بين وهاد وقيافي (خاسوت)، وبين هضاب. وثنائية كذلك بين سبيل البحر وبين طريق البر. وثنائية في وصف الصادرات المرغوبة بين عجائب وواردات، وبين مفاخر أو ثروات وخيرات. وثنائية في تخصيص أهم المنتجات بين بخور المر «عنتر» وتوابعه، وبين بخور «عنتيو» وهو الكندر أو البخور الحر أو البلسم. وثنائية في تصوير أشجار هذه الأنواع بين أشجار وارفة الظلال كثيفة الأوراق، وبين أشجار أخرى إبرية الأوراق تبدو على مبعدة كأنها عارية من الخضرة. ثم ثنائية في تصنيف من تعاملت البعثة معهم بين «بونتيين» يجهلهم الناس أو يكادون يجهلون الناس، وبين «خستيين» ينتمون إلى أرض الله. ثم إلى حد ما كذلك بين كبار «تميو» الأفريقيين، وبين كبار إرم، وأرض عنو.

لم تكن بعثة حاتشبسوت هي الأولى من نوعها في التعامل المصري مع بوينة وتانتر، ولكنها تميزت عما سبقها بضخامتها واستهدافها فتح آفاق جديدة في تاريخ العلاقات المصرية الخارجية. وكانت افتتاحيات نصوصها قد روت أنه «حينما بلغت جلالة الملكة ذات صباح مقام ربها (آمون رع) سمعت إذناً بنبوءة من الإله نفسه لدى العرش العظيم تقول لها: «التمسي سبل بوينة، وتعرفي على مسالك الطرق إلى مدرجات العنتيو. ولسوف أهدين رجالك على الماء وعلى اليابسة من أجل استيراد العجائب من أرض الله، ....».

وقال لها أيضا: «لقد وهبتك بوينة بتمامها إلى ما يتاخم أراضي الآلهة، سيما أرض الله التي لم تطرق، ومدرجات العنتيو التي لم يدركها الناس من قبل، وإن تسامعوا بها رواية عن رواية في قصص الأولين. وما كان يرد من عجائبها ووارداتها في عهود آبائك ملوك الدلتا كان ينتقل من واحد إلى آخر، كما أن ما جلب منها في عهود أجدادك ملوك الصعيد جلب في مقابل نفقات

(٣٢) Ed. Naville, The Temple of Deir el-Bahari, III, pls., 69-86.

(٣٣) Abdel-Aziz Salah, Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el-Bahari, JEA, 1972, 140-158.

طائلة . وما كان يبلغها سوى متوبيك (سمنتيو) . ومنذ الآن سوف أجعل بعثتك تطرقها ». وقال : « ولأهديتها على الماء وعلى اليابسة . وأفتح لها المعابر الصعبة المؤدية إلى مدرجات العنتيو ، تلك البقعة المباركة من أرض الله ، وهي متنجع مسرتي والمقر الذي هيأته كي أمتع نفسي فيه مع الربة موت وحتحور سيدة تيجان بونة ، ربة السماء عظيمة السحر . . . وليأخذوا العنتيو كما استحبوا . وليوسقوا السفن بما يرضيهم من أشجاره الخضراء الأصيلة . . . . »[٣٤].

وفي سياق التعقيب على هذه الرؤى ، افترض الباحثان برستد وكابار ، وآخرون ، أن العهود الحالية التي ذكر النص أن الناس لم يعرفوا إبانها بونة وأرض الله ، وكانوا يستوردون منتجاتها ومتاجرها عن طريق وسطاء التجارة اللذين تسببوا في زيادة نفقاتها ، إنما عنت أيام دولة الهكسوس في مصر وانقطاع الاتصال المباشر خلالها بين مصر وبين مصادر البخور والراتنجات النادرة[٣٥]. وقد رأينا في بعض ما نشرناه ، أنه يضعف الفرض السابق ما وصف النص به ملوك تلك الأيام الخوالي من أنهم آباء حاتشبسوت (ملوك البداية) وأجدادها (ملوك الصعيد) ، في حين أن نصوصا أخرى لهذه الملكة صبت لعناتها على ملوك الهكسوس باعتبارهم قبليين من أهل البراري ورعاة يتصفون بالبربرية والخشونة والكفر[٣٦]. وما كانوا يعتبرون بناء على هذا من آباء الملكة أو أجدادها . وإنما يرجح أن تكون نبوءة آمون رع في نصوص الدير البحري قد عنت العصور القديمة بعامة في سياق ما جنحت إليه من المبالغة والتهويل لكي تضخم من قيمة ما يتوقع تحقيقه من مشروعات رائدة جديدة في عهد هذه الملكة . وهي مشروعات استهدفت أن تذهب إلى أبعد مما وصلت إليه كل العلاقات والاتصالات السابقة مع مناطق البخور ، وأن تكسر حد تجارة الوسطاء أو تقضي عليها ، وتتجنب نفقاتها الباهظة . وليس من المستبعد أنه كان من هؤلاء الوسطاء تجار أفريقيون ، وآخرون من العرب الشماليين ، كانوا يسلكون الطرق البرية المتاحة لهم إلى المرافىء والأسواق الكبيرة التي اعتادت البعثات المصرية أن تبلغها من حين إلى آخر .

وهكذا انطلقت بعثة حاتشبسوت في البحر الأحمر وهي تعتقد أنها بسبيلها إلى إكتشاف المجهول ، وأنها سوف تبلغ أرضا لم يسبقها إليها أحد من العالمين . أرضا قد تتصل بمناطق بونة الكبيرة ، إلا أنها تمايزت عما سواها بتسمية أرض الله . ولا تقع في أغلب الظن على السواحل التي تمرست البعثات المصرية السابقة على الابحار إليها ، ولكنها تقع في بيئة أخرى ذات مدرجات (ختيو) تجود بأفضل أنواع العنتيو نادرة الوجود . وأملت البعثة ألا تكتفي بأن تستورد ثماره كما فعلت سابقتها ، وإنما تنقل معها كذلك بعض فسائل أشجاره لكي تزرع في طيبة وفي حدائق معبد ربها الكبير . وإذا ما حققت البعثة أهدافها أمكن لمصر أن تنتج العنتيو في أرضها ، وأن تتخلص من نفقات تجارة الوساطة التي عاب آمون رع أمرها ، أو عابها كبير كهنته بمعنى أصح في نبوءته للملكة .

ومنذ أعوام تبين نفر من دارسي خواص النباتات ، أن ما صورت به أشجار العنتيو في مناظر بعثة حاتشبسوت ينسبها إلى مجموعة Boswellia Sacra, or Boswellia Carteri ، أي أشجار الكندر والبخور الحر (أو البلسم) ، تلك التي مر بنا أن أفضل أنواعها لا تكاد تربو في غير المدرجات الصخرية لمناطق ظفار وشرق حضرموت . وتنمو هذه الأشجار برياً في غالب أمرها ، وإن تيسرت زراعتها في أحوال أخرى قليلة . وتستخرج بللورات الراتنج منها بشق لحاء سيقانها ، وتحتفظ بلونها الأبيض أو المخضر لبعض الوقت ثم تكتسي بالصفرة أو الحمرة حين جفافها .

(٣٤) Urk. IV, 344, 345, 1-5, Breasted, **Ancient Records**, II, 117.

(٣٥) Breasted, **A History of Egypt**, 276, Capart and Werbrouk, Thebes, 172, 175-76.

(٣٦) Urk. IV, 385, Gardiner, JEA, 1946, 47-48.

وينمو نوع آخر أقل جودة من هذه الأشجار في مرتفعات الصومال الداخلية وعلى ارتفاع نحو ٣٦٠٠ قدم عن سطح البحر(٣٧). ولعل هذه أو تلك، وأولاهما أكثر ترجيحاً فيما سوف نتناوله، كانت هي المعنية بتسمية «أرض الله» التي لم يتعامل المصريون معها قبل عهد حاتشبسوت إلا عن طريق الوسطاء، ثم ودوا في عهدها أن يفتحوا صفحة جديدة للتعامل المباشر معها.

وتعين على السفن المصرية أن تبدأ طريقها البحري المعتاد مع الساحل الأفريقي للبحر الأحمر، وأن تعرج على مرافئه التي تعودت على الرسو فيها إلتماسا للماء والزاد، أو للخبرة والمبادلة، قبل أن تقدم على تنفيذ خطتها لعبور باب المندب والوصول إلى الأرض (العربية) المنشودة - ويبدو أن نفرا من رجال الاستطلاع المصريين وأدلاء القوافل سبقوا البعثة برا إلى نواحي بونة (الأفريقية)، كي يعلنوا عن مقدمها ويمهدوا السبيل إلى تحقيق أهدافها. وقد ذكرهم كاتب النص باسم «سمنتيو» كما قدمنا، واعتبرهم من مندوبي الملكة والعاملين باسمها، كما خصص اسمهم في صورته الهيروغليفية بهيئة رجل يحمل زاده في طرف عصا يرفعها على كتفه شأن الرعاة وأدلاء الصحراء(٣٨).

وترتيباً على هذه الخطة سجلت فوق مناظر سفن البعثة عبارة تقول: «الابحار في البحر الأخضر الكبير (وهو البحر الأحمر الآن)، اتخذاً ببداية الرحلة الميمونة نحو أرض الله. ورسوّ لرجال الملكة في أمان على (شاطىء) بونة وفقا لأمر رب الأرباب سيد عروش الأرضين، لاستيراد عجائب كل أرض من أجله».

وما أهلّ هؤلاء باسطولهم الغني بالمتاجر والهدايا على ميناء بونة حتى جاءهم عظماؤها يستقبلونهم مهطعي الرؤوس، بهداياهم، يرأسهم كبيرهم «بارهو» وزوجته وولده وابنته وهم يهللون لامون رع رب الازل في كل مكان، كما وصفوه. وامتزجت مظاهر الحبور بمعالم القلق على وجوههم، ترحيبا بعميلهم المصري الثري وهداياه من ناحية، وقلقا في الوقت ذاته على احتمال فقد أرباح تجارتهم معه ووساطتهم في بعض معاملاته، فيما لو تركوه يتجاوز منطقتهم ليصل إلى أرض الله ومدرجات الكندر بخاصة كي يتعامل مع أهلها أو أسواقها رأسا، على الساحل العربي المواجه لهم، عن طريق عبور مضيق باب المندب أو جنوبه.

وقال كبار البونتيين في نص تهشرت، للأسف، بعض كلماته، وترجمه الاستاذان برستد ونافيل، ثم قلدهما ولسن، ومونتيه، كما يلي: «قالوا وهم يؤثرون السلام - لم جئتم هنا على هذه الأرض التي يجهلها الناس؟ هل نزلتم على طرق السماء؟ أم أبحرتم على مياه بحر أرض الإله؟ هل طرقتم إذن طريق (إله الشمس) رع؟....»(٣٩).

وأغلب الظن أن هذه الترجمة بنغمتها شبه المستنكرة لا تكاد تتفق مع سعادة البونتيين برؤية سفن حاتشبسوت تصل إلى أرضهم محملة بالمتاجر والهدايا. وما كانوا ليسألوا ملاحيها لم جئتم؟ أو يسألوهم كيف جئتم؟ أعن طريق البحر أم على طرق السماء؟ في الوقت الذي يرون فيه السفن المصرية رأي العين قد وفدت اليهم عن طريق البحر وألقت مراسيها داخل مينائهم. ودعانا مثل هذا التناقض إلى مراجعة النص ومعاودة ترجمته، بناء على استنساخ آخر أورده الاستاذ

(٣٧) W.H. Schoff, **The Periplus of the Erythraean Sea,** 1912, 218 - 19, Le Baron Bowen (j.a.), **Archaeological Discoveries in South Arabia, 1962, 62, 41, Van Beek, Frankincense and Myrrh, Biblical Archaeologist, 1960, 70f., Hipper, JEA,** 1969,66f., Dixon, JEA, 1969,55f. Early, Theophrastus, **Hist. Plant.9.4.9, Pliny, H.N., 12,33.**

(٣٨) Naville, **op.cit.,** pl. 84, 12

(٣٩) **Ibid., P.** 15, p.1. 69, Breasted, **Anc. Rec.,** II,257, A History of Egypt, 276.

زينته وورد فيه ما يسمح بقراءته قراءة مغايرة ، تستفسر عن نوايا المستقبل القريب أكثر مما تتساءل عن أحداث الماضي القريب ، وتمضي على النحو التالي : « قالوا وهم ينشدون السلام ـ وكيف تصلون إذن إلى ذلك القطر الجبلي المجهول من البشر ؟ أتهبطون هناك على معارج (طرق) السماء ؟ أم تبحرون فوق الماء أو فوق اليابسة ؟ ما أسعدها أرض الله (بكم) حين تطرقونها ! ولكن أليس من شفاعة لرع (الشمس) ملك تامري (أي الأرض الحبيبة ، وهي مصر) ، لكي نحيا بنفس (الحياة) الذي اعتاد أن يهبه لنا ؟ »[٤٠] وأخذوا من ثم يرجون الخير في عهد حاتشبسوت ، وينشدون أمام رمزها الذي رفعه رجالها قائلين : « عز وجهك ملكة تامري (مصر) الشمس الأنثى ، التي تشع مثل الكوكب ، مولاتنا سيدة بونة ، بنت آمون » .

ويبدو أن البونتيين ذهبوا بالمبعوثين المصريين إلى مدرجات جبالهم الافريقية الداخلية ، كجزء من مدرجات العنتيو على جانبي البحر الأحمر علهم يكتفون بها . وهناك واصل نحسي حامل أختام الملكة ومع بارهو كبير بونة سياسة الوفاق ، فاجتمعا وكبار القوم على وليمة فاخرة في سرادق كبير . ويغلب أن بارهو زاد فتعهد بأن يحقق للبعثة عن طريقه مبتغاها الرئيسي من المنتجات النادرة ومن أشجار العنتيو التي طلبوها (من الأراضي العربية) بخاصة . وعندما حقق وعده ، أشارت النصوص إلى مقدمه بمعطياته من جانبي البحر الكبير ، وفي مقدمتها ٣١ شجرة كندر (عنتيو) كثيفة الأوراق . وصورت فسائل هذه الشجرات مغطاة بعناية ، نامية في تربتها داخل إصص وسلال . وتعبيراً عن إعزازها تدلت من عوارض خشبية بسطت على أكتاف مجموعات من العمال تراوح عدد كل مجموعة منهم بين الأربعة وبين الستة . وأخذ بعضهم يخاطبونها مخاطبة البشر في تدليل أن « هلمي معنا شجرات العنتيو من قلب أرض الله ، إلى دار آمون ، حتى تستقري فيها وتنميك الملكة في حديقته على جانبي معبده »[٤١] .

وقنعت البعثة بهذا التصرف الوسط ، ووجدت فيه حلا موفقا جنبها مخاطر اجتياز مضايق باب المندب إلى أسواق اليمن ، أو مشقة المضي قدماً على ساحل المحيط إلى مرتفعات ظفار ، وأبقى على التعامل الودي بينها وبين أمير بونة ، كما حقق لها في الوقت ذاته حدثا فريدا حيث « لم يسبق أن جلبت إحدى وثلاثون شجرة عنتيو ضمن عجائب بونة ، لأحد الملوك الغابرين ، ولم يشهد مثلها إطلاقاً » ، كما قالت نصوصها . واقتنعت حاتشبسوت أو أقنعت بنجاح مسعى رجالها . وعندما وصلت أشجار العنتيو إلى مصر صورت في شيء من المبالغة نامية في ارتفاع قامة الرجل ، ووجد زارعوها في هيئات مدرجات الدير البحري شبها قريبا بمدرجاتها الطبيعية . وسجل فنان الملكة نقشا في معبد باخة قالت الملكة فيه : « لم تعد مرتفعات راشاوة وإوو ممتنعة ، وزودتني بونة بأشجار العنتيو ـ وفتحت سبل المرتفعات بعد أن كانت مغلقة على الجانبين » . وكانت رشاوة وإوو ، وأولاهما بخاصة ، من المناطق الأسيوية ، وإن صعب تحديد موقعهما تحديداً قاطعاً[٤٢] .

وأضافت نصوص الملكة أن فريقا من كبار البونتيين وفدوا على بلاطها مصطحبين معهم أبناءهم وجزاهم ، تقديرا لجلالتها ، وتأييدا لروابط الود مع دولتها[٤٣] .

(٤٠) Abdel-Aziz Saleh, op.cit., 152, Urk. IV, 344 - 345

(٤١) Naville, op. cit., 17, pls. 69-74, 78, Urk., IV, 328, ARII, 295, Dixon, op.cit., 262f, Hepper, op.cit., 71

(٤٢) Urk. IV, 385, 13 - 16, Gardiner, JEA, 1946, 46, Gauthier, D.G., III, 127, I, 51, W.M.Meller, Asien und Europa, 133f.

(٤٣) Naville, op.cit., 76

وحاول عدد من الباحثين (من أمثال تافيل وديفز وسميث وتسيلارز ودكسن)[٤٤] التمييز فيمن صورتهم مناظر رحلة حاتشبسوت ، على أرض البخور ، بين ثلاث طوائف يتفاوتون قليلا في السمة واللون ، وفي تصفيف الشعور وأشكال اللحى وبعض تفاصيل الملابس ، فضلا على بعض التباين فيما صور معهم من السلع ، وهو ما نتجاوز عن التفصيل فيه . ولعله كان منهم إلى جانب الأفارقة الحاميين ، والأفارقة الزنوج ، تجار من عرب الجنوب العربي انتقلوا ببعض متاجرهم إلى سوق (مرفأ) بونة الأفريقي الكبير الذي اعتادت البعثات المصرية على أن تتردد عليه ، هذا إذا لم يكن بعضهم قد استقر فيه فعلا وألف طبقة ما من سكانه . وربما كان من بين هؤلاء التجار من استحضروا بأنفسهم بغية المصريين من أشجار كندر العنتيو ، رغبة في احتكار التعامل فيها لأنفسهم ، وحرصاً على الاحتفاظ بسر وسائل الانتقال بها عبر مفاوز البر ، وعبر مضايق باب المندب . وكان حرصاً مارسه خلفاؤهم بإصرار شديد في عصور أخرى لاحقة بالنسبة لسر براعتهم في اجتياز المحيط العربي إلى سواحل الهند البعيدة .

لقبت النصوص المصرية بارهو البونتي بلقب كبير بونة وليس ملكها . كما نعتت عظماء قومه بنعت الكبراء أيضا . وتلك ظاهرة غالباً ما أخذت الجماعات القبلية بمثلها ، حيث يعتبر شيخ القبيلة فيها كبير أقرانه ، وحيث تتركز مقاليد التجارة والثراء بين يديه وأيدي هؤلاء الكبراء . وخصت مناظر الدير البحري بارهو وولده بخاصية فريدة ، وهي تصوير كل واحد منهما يحمل خنجرا في غمده في حزام يتمنطق به حول وسطه ، كما يتزين بقلادة ذات طابع آسيوي حول عنقه[٤٥] . ولم يعهد مثل هذه التكريم في تصوير الأجانب المدنيين في المناظر المصرية إلا نادراً . ولكن يصعب التعقيب بشيء مؤكد عما يدل هذا عليه من ناحية الانتماء الجنسي ، بغض النظر عما قد يتبادر إلى الخاطر من الربط بينه وبين العادة اليمنية المألوفة في اعتبار حمل الخنجر رمزا لشرف صاحبه ، إلا احتمال انتماء بارهو وبعض كبار قومه إلى سلالة حامية سامية ، أو افريقية آسيوية صديقة ، وهو كل ما يمكن أن توحي به هيئاتهم العامة التي لا يكاد بعضها يختلف عن الهيئات المصرية في شيء كبير .

وعلى أية حال ، فقد ذكرت نصوص حاتشبسوت مع اسم « البونتيين » ، اسم « خبستيو » أي الحبستيين ، ونسبت هؤلاء الأخارى إلى أرض الله بخاصة . وأثار اسم الحبستيين هذا جدلاً حاول معه نفر من الباحثين أن يقربوا بينه وبين اسم « حبشت » الذي رددته بعض نصوص سبأ وحمير منذ القرن الثاني الميلادي وما تلاه ، وعبرت به عن جماعة معينة عملت في مجال التجارة خلال عهود السلم كما اشتركت في مشكلات الجنوب العربي إبان حروب دويلاته الداخلية . وظهرت ثلاثة آراء في شأن تحديد قوم « حبشت » هؤلاء ، فذهب رأي إلى اعتبارهم فرعا من تهامة اليمن ، وأن فريقا منهم نزح إلى الساحل الافريقي المواجه لأرضهم ، حيث خلعوا اسمهم عليه وأصبحوا فيه أسلافا للجعزيين أصحاب اللغة السامية في الحبشة . وترتب على ذلك أيضا أن اشتهر قومهم باسم « حبشت » في المناطق التي بلغوها على كل من جانبي جنوب البحر الأحمر .

وذهب رأي ثان إلى النقيض ، فاعتبر قوم « حبشت » هؤلاء نسلا مولدا من مهاجرين أفريقيين نزحوا إلى ساحل تهامة وتكاثروا على أرضه ثم عملوا لصوالحهم الخاصة في فترات مشكلات اليمن الداخلية عن طريق الانحياز لفريق من السكان ضد فريق آخر ومضى رأي ثالث إلى ما هو أبعد من ذلك ، فاعتبر قوم « حبشت »

(٤٤) Ibid., III, 12-13, W.S.Smith, JARCE, 1962, 59f., N.de G. Davies, Rekh-mi-re, I, 19, 22, Puyem-re, I, 86, pls. 32, 34.

(٤٥) Naville, op. cit., 69, Montet, everyday Life in Egypt, 1962, 186, Grohmann, Arabien, 1963, 128f., van den Branden, Bibliotheca Orientalis, 195?, 16.

غزاة من الحبشة استغلوا فترات التفكك السياسي في دويلات اليمن فاحتلوا مناطق ساحلية واسعة شمال جيزان وعسير وجزءاً من ساحل الحجاز ، وخلعوا تسميتهم على ولاياتها لبعض الوقت ، حتى أزيحوا عنها بعد(٤٦) . على أنه أيا ما كان من مدى صحة أحد هذه الآراء الثلاثة ، فهي في مجملها لن تخفي حقيقة واقعة ، وهي الفارق الزمني الكبير بين ذكر الحبشيين في نصوص حاتشبسوت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وبين ذكر قوم حبشت في النصوص السبأية الحميرية منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، أي بعد نحو سبعة عشر قرناً ، وهو فارق يجعل الربط بينهما أمرا غير يسير .

وفضلا على هذا أضافت نصوص الرحلة عمن تعاملت معهم في بونة اسم « عمو » لأرض غنية بتبر الذهب . وقرب الباحثان كرال وديفز هذا الاسم إلى صيغة « عامو » التي عبرت في رأيهما عن الأسيويين ، وخرجا من ذلك إلى اعتبار « العمو » مهاجرين أسيويين من شبه الجزيرة العربية إلى نواحي بونة(٤٧) . ولكن أخذاً بالأحوط ، وجهنا النظر إلى ما رجحناه من دلالة لفظ « عامو » على القبليين بعامة أكثر منه على الأسيويين بخاصة ، مع ملاحظة إيراد لفظ « عمو » في نص حاتشبسوت اسماً لأرض وليس اسماً لشعب ، فضلا على اختلاف طريقة كتابته هناك عن الصيغة المعتادة للفظ « عامو » . وذلك مما يعني أنه مع تلمسنا لكل ما يفتح منفذا على النشاط العربي القديم ، إلا أننا نؤثر قيامه على أدلة أو قرائن سليمة ما أمكن في كل حالة ، وهو أمر دعانا إلى ترديد عبارات الاحتمال والافتراض في مناسبات شتى ، ليس بغرض التشكيك ولكن لمراعاة الدقة ما استطعنا .

●●●

مهد مشروع حاتشبسوت بنجاحه الجزئي لفصل رئيسي آخر ترتب عليه وزكى ما تقدم من استنتاجاتنا عنه . فقد جاء في حوليات العام العاشر من حكم الملك تحوتمس الثالث الذي انفرد بعرش مصر بعد وفاة شريكته القديمة حاتشبسوت ، في عام ١٤٦٨ ـ نص يقول تعقيبا على عودة جلالته من جولة تفتيشية في ولايات الشام :

« ومع وصول جلالته إلى تامري (بمعنى الأرض المحبوبة أي مصر) ، كان حضور رسل « جنبتيو » ، محملين بواراداتهم من (كندر) عنتيو (وراتنج) كاي ... »(٤٨) . واعقب هذه العبارات جزء من النص تهشمت للأسف نقوش كلماته . ومرّ أغلب الباحثين المعنيين بدراسة عهد تحوتمس الثالث ، على مضمون هذا النص مرورا سريعا ، مكتفين بإلحاق عباراته بما ورد بعدها عن منتجات شعوب أفريقية من العاج والأبنوس ، والأنعام وجلود الحيوانات ، واعتبروا قوم « جنبتيو » بناء على هذا الالحاق من قبيلة جنوبية أفريقية كان رجالها يرسلون ذؤابات شعر قصيرة من

(٤٦) Naville, op. cit., pl. 84, 15, Urk. IV, 345, 14-15, Breasted, A.R., II, 288, Scholl, op. cit., 62, Glaser, 4240, CIH, 308, 308a, BASOR, 128, 45, J.Asiat., 1921, 18, 1931, ff.

جونل ، نيلسن ، جروهمان ، وآخرون : تاريخ العرب القديم ، ترجمة فؤاد حسنين ، ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٤٧) Urk. IV, 326, 5—9, Naville, op.cit., pl.69, Gauthier, op. cit., I, 143, Muller, op.cit., 120 f., J.Krall, Mitt. Geogr 121, 75-7, cf., however, N. de G. Davies, The Tomb of Payem-re, I, 86, n.1.

(٤٨) Urk. IV, 695, 5-7.

وأرخ هذا النص في حوليات العام ٣١ ـ ٣٢ للملك على أساس رد أحقيته في العرش إلى بداية حكمه المشترك مع الملكة حاتشبسوت قبل واحد وعشرين عاما .

رؤ وسهم (نـظرا لتخصيص اسمهم في الكتـابـة الهيروغليفية بهيئة جديلة شعر معقوصة)(٤٩). ومع مراجعة حرفية هذا النص القصير وجهنا النظر في أحد بحوثنا إلى أمرين ، أولهما هو تسجيل عباراته بعد فقرات تعلقت بواردات أقطار شمالية وسورية ، وقبل الفقرة التي عددت الواردات الأفريقية والتي خصصها كاتب النص بعنوان « جزي بلاد كاش » (الواقعة في النوبة العليا وشمال السودان) . ودل ذلك على أن ما سبق هذا العنوان المقصود قد خص قطرا آخر منفصلا عنه ، أي عن بلاد كاش الجنوبية ، ولا يندرج تحته أو تحتها . أما الأمر الآخر فتعلق بما تقدم ذكره عن قصر إنتاج الكندر (العنتيو) على أرض الله ، أو أرض بوينة على أكثر تقدير ، دون أراضي الجنوب الكاشية(٥٠).

ومع تتبع ما ذكر به اسم (قوم) جنبتيو في مصادر مصرية قديمة أخرى تبين وروده على ذات الترتيب آنف الذكر في أحد نصوص عهد الملك سيتي الأول من القرن الثالث عشر ق.م ، حيث ورد ضمن قوائم شعوب شرقية (وليست جنوبية) ، وفي موضع وسط بين أقوام شماليين وآسيويين ، وبين أقوام جنوبيين أفريقيين . ويحتمل أن ذات الاسم تكرر كذلك في نص ثالث متأخر الزمن نوعا ، أورد فيه لفظه بصيغة « قنبتيو » أي بإبدال جيمه (أو قافه) الأولى قافا(٥١)

وتأسيساً على ما تقدم ، رأينا وجوب معاودة التعرف على حقيقة قوم « جنبتيو » هؤلاء أو ـ الجنبتيين ، ذوي الموقع المتوسط النسبي بين قوائم الجماعات الأسيوية وبين قوائم الجماعات الأفريقية ، والذين نسبوا إلى المشرق أكثر مما نسبوا إلى الجنوب ، واختصت وارداتهم ببخور عنتيو الذي لم يتوافر إنتاجه ، فيما استشهدنا به من آراء باحثي النباتات ، إلا على المدرجات الجبلية في ظفار وشرق حضرموت (وإلى حد ما في داخلية جبال الصومال) ، وذلك على خلاف صنوف أخرى من البخور أنتجتها مناطق أفريقية وعربية متنوعة ، كما أنتجت بعضها صحراوات مصر نفسها .

ومن وجه آخر تشابهت تسمية « جنبتيو » أو « جنبتيين » لفظاً وموقعاً وتخصصاً أيضا ، مع من ذكرهم كتاب من الاغريق والرومان ، باسم « جبانيتاي » Gebbanitae في سياق كتاباتهم عن جماعات الجنوب العربي . وقد أشار الرحالة استرابون في القرن الأول قبل الميلاد إلى تسميتهم هذه ثلاث مرات ، نقلاً عن سلفه البعيد إراتوثينيس Eratothenes الذي عاصر القرن الثالث قبل الميلاد . بل وربما نقل هـذا السلف بدوره معلوماته بشأنهم عن رحالة آخرين تقدموا عهده . ثم ردد الرحالة بليني في القرن الميلادي الأول ذكر قوم جبانيتاي أيضا في سياق حديثه عن الدول العربية الجنوبية ، وذكر نقلا عن آخرين سبقوا عهده ، أن عاصمتهم قامت فقي ينة « تمنع » التي تضمنت على حد روايته ٦٥ معبدا . ووصفها بأنها مملكة اختصت بنوع معين من البخور كان ينسب اليها في مثل تسمية Gebbanitic myrrh ضمن أنواع البخور السبعة التي اشتهر الجنوب العربي بإنتاجها . وذكر أن كميات كبيرة من تجارة البخور الحر (Frankincense) كانت تمر بأرضهم وعن طريقهم ، فيفرضوا عليها مكوسا طائلة . وأضاف أن ميناء أكيلا Akila كانت تتبعهم (Gebbani tarum) وهي ميناء تقع قرب باب

(٤٩) Brugsch, Zaes, XX,33, Le Page Renouf, PSBA, 1888, 373-375, Muller, op. cit., 117, Breasted, op. cit., II, 474.

(٥٠) Abdel - Aziz Saleh, The Gabtyw of Thutmosis III's Annals and The South Arabian Gebbanitae of the Classical Writers, BIFAO, 1972, 245-262. See, Urk. IV, 695, 9f.

(٥١) Gauthier, op.cit., V, 215, 175 Mariette, Abydos, II,2, Muller, op. cit., 117, Dumichen, Rec.,mon. IV, 62, Geogr. Inschr., II, pl. 62.

المذنب(٤٢) . ومما يستوجب التعقيب هنا أن « تمنع » عاصمة الجبانيتاي في هذه الرواية ، هي ذات المدينة التي عرفها التاريخ عاصمة لدولة قتبان العربية الجنوبية ، والتي وصف استرابون أهمية أهلها القتبانيين بمثل ما وصف به قوم جبانيتاي ، من حيث امتداد نفوذهم حتى المضايق ومدخل خليج العرب على حد قوله ، أي إلى الداخل وعلى الساحل ، ومن حيث احتكارهم نصيبا كبيرا من حركة قوافل متاجر البخور بين مصادر إنتاجه في ظفار وحضرموت وبين الطرق المؤدية إلى واحات نجد والحجاز وما وراءها من ناحية ، وكذا إلى ساحل البحر الأحمر المفضي إلى أسواق الهلال الخصيب من ناحية أخرى ، منذ أواسط القرن الرابع قبل الميلاد على أقل تقدير . وفقدت قتبان جانباً كبيراً من هذه الأهمية في أيام بليني ، وأصبحت جزءاً تابعا لدولة سبأ وحمير ، ولكنه كتب عنها ما كتب نقلا عن سابقين كما أسلفنا(٤٣) .

ومع التجاوز عن ظواهر الأبدال في النطق ، واختلاف أداة الجمع في تسمية « جنبتيو » المصرية القديمة ، وهي واو أخيرة تشبه واو الجمع العربية ، عن أداة الجمع آي ae في تسمية « جبانيتاي » الاغريقية ،

يتضح مدى التشابه اللفظي بين أصول هاتين التسميتين من ناحية ، كما يتضح مدى قربهما معا ، في الحروف الأساسية على أقل تقدير ، من أصل تسمية « القتبانيين » العربية . ويزكي هذا ما سبق التنويه به عن نص مصري متأخر العهد نوعاً ، ذكر قوم « جنبتيو » باسم « قتبيو » الأمر الذي قرب نطقه خطوة أخرى إلى صيغة إسمهم العربي المألوف .

وتأسيساً على هذه المقارنات المتنوعة أمكن افتراض ثلاثة احتمالات متشابكة ، وهي أن يكون الجنبتيو والجبانيتاي والقتبانيون اسماً وشعباً واحداً مع قليل من التمايز في طريقة نطق تسميتهم بين مصدر وآخر أو من زمن إلى آخر ، أو أن يمثلوا فريقين متمايزين من أصول مشتركة تعاصرا في بلد واحد . أو أن يكون فريق منهم قد سبق الآخر في الاقامة وبسط نفوذه على أرضه . وإذا صح أحد هذين الفرضين الأخيرين ، كان « الجنبتيو » الذين ذكرهم نص تحوتمس الثالث في القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، أو الجبانيتاي عند الكتاب الكلاسيكيين ، هم الأسبق عهداًونفوذاً (وذلك على خلاف ما افترضه الباحثون جلاسر وسبرنجر ومللر)(٤٤) . وقد يضاف أخيرا إلى هذا احتمال لتعريب ثان قال به الباحث J.Tkatsch عن إمكان تقريب تسمية Gabaioi التي نقلها استرابون عن سلفه إراتوثينيس خلال إحدى مرات حديثه عن الجبانيتاي (XVI, 768) ، إلى الاسم العربي القبلي القديم جبّان أو جمعه جبّيون(٤٥) .

وعلى أية حال ، فمن خلاصة هذه النتائج ما يعني أن الجنبتيين الذين ذكرهم نص تحوتمس الثالث ، أسلاف القتبانيين ، كانوا قد عرفوا برغبة بعثة حاتشبسوت السابقة على عهده ، في التعامل مع بلادهم وأسواقهم رأساً دون وساطة ، بل وربما كان بعضهم شهوداً لهذه البعثة كفريق من الحبشيين ، (أو كبراء البونتيين) على أرض سوق بونتة الأفريقي الكبير . ثم تطلعوا إلى تحقيق الصلة المباشرة مع المصريين لصوالحهم . وواتتهم خير الفرص عندما استقر حكم الفرعون تحوتمس

(٤٢) Pliny, Natural History, 12:35, VI, 153, XII, 63, 68f., 87f., 93, Le Baron Bowen, op. cit., 40-41.

(٤٣) Strabo, XVI, 768, J. Tkatch, Kataban, in the **Encyclopaedia of Islam**, 1936, 809 - 810.

(٤٤) Glasser, MVAG, IV, 2,3,35,36,60, Skizze..., II, 6, 8, 19, Sprenger, Geographic..., 256, 268, D.H. Muller, Burgen, II, 1208f.

(٤٥) Tkatsch, Gabaioi, op. cit., 809, 812, Pauly. Wissowa Realenzyklopadie, 1920.

الثالث ، وهو من أكبر أفذاذ الحرب والسياسة القدامى ، وامتد نفوذ دولته المصرية من أعالي الشام وحدود الفرات شمالا وشمالا بشرق ، حتى الشلال الرابع في بلاد السودان جنوبا . وحينذاك تشجعوا وأوفدوا رسلهم إلى بلاطه بهداياهم ومتاجرهم ، ومثلوا بين يديه بعد إحدى عوداته الظافرة من نواحي الشام ، ليضمنوا التعامل مع مندوبيه ، وحرية التنقل بقوافلهم التجارية آمنين في أرجاء دولته الواسعة . هذا وإن ظل الكتبه المصريون ، على دأب غيرهم من كتبة العصور القديمة يعبرون عن هذه المتاجر والهدايا وأمثالها ، بتعبير الجزي واجبة الأداء لملكهم .

•••

عنينا في المقام الأول من استشهاداتنا بالنصوص المصرية القديمة الآنف بيانها بما ألقته من أضواء جديدة على مسيرة العلاقات العربية القديمة ، وعلى ما يمكن الاستفادة به من سياقها في توقيت بعض مراحل النمو الاجتماعي والاقتصادي القديم لبعض الجماعات العربية الكبيرة ، ومنها تلك المرحلة التي سمحت لأسلاف القتبانيين بأن يحققوا تعاملهم التجاري المباشر مع مصر ، منذ أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

ومن المرجح أن مرات هذا التعامل ورحلاته ظلت بطيئة متباعدة تعتمد على مسرى القوافل البرية الراجلة ، مع تحميل سلعها فوق ظهور الحمير . ولا ينفي ذلك محاولات أخرى لنقلها في البحر الأحمر لمسافات طويلة أو قصيرة ، ألمحنا إلى بعضها ، ونورد ذكر بعضها الآخر بعد قليل . ولم تتغير إمكانات النقل البري وسرعته النسبية إلا بعد الاستعانة بالابل في قوافل التجارة العربية منذ حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد على وجه التقريب[٥٦] .

وزكى الاستنتاج الذي أسلفناه عن قدم الكيان القتباني عدة بحوث أخرى ، حاولت من جانبها أن ترد بدايات هذا الكيان إلى ما يدور حول ذات التاريخ النصي البعيد ، الذي افترضناه .

فقد اعتبر بارتون القتبانيين فريقاً من الهجرات الأمورية التي ظهرت بوادرها في الشرق الأدنى القديم منذ أواسط الألف الثالث ق. م. وبنى رأيه على أساس ماإفترضه من اشتراك هذين الفريقين في تقديس معبودهما « عم »[٥٧] . وتلك قرينة لا يضعفها إلا قلة ما نعرفه عن عبادة ثم القتباني بين الأموريين ، ثم وضوح الفارق الزمني الكبير بين ظهور الفريقين على مسرح التاريخ . وقد يكفي أن يستنتج من رأيه احتمال إرجاع أصولها القديمة إلى جذور وعقائد سامية متماثلة ، وإن تكن جد متباعدة عن بعضها .

واعتبر ألبرايت القتبانيين فريقا من جماعات عربية سبئية اللغة ، هاجرت في اعتقاده من مواطنها الأصيلة في شمال شبه الجزيرة العربية إلى مواطن أخرى في جنوبها قبل عام ١٥٠٠ ق.م[٥٨] . وهو ما ينبغي أن نعبر عنه بأواسط الألف الثاني قبل الميلاد ، حيث لا يجوز تأريخ خروج هجرة قديمة بعام محدد لا سيما في عصور ما قبل التاريخ المكتوب .

واقترح وندل فيليبس إرجاع أقدم مستويات بقايا مدينة (أو بلدة) هجر بن حميد القتبانية في وادي بيحان إلى تاريخ قريب من هذا التوقيت . كما رد فان بيك

(٥٦) W.F. Albright, **The Archaeology of Palestine**, 1961, 206-207, **Bull. ASOR**, 1962, 38, n.g, CAH, II, 1966, Ch.33, p. 49.; R. Walz, ZDMG, 1951, 29f.

(٥٧) G.A. Barton, **Semitic and Hamitic Origins, Social and Religious**, 1934, 73.

(٥٨) Albright by W. Phillips, **Qataban and Sheba, 1955, 247.**

صناعة أوائل كسر الفخار التي وجدت في أقدم مستويات هذه البلدة إلى القرن العاشرة أو القرن الحادي عشر ق.م(٥٩).

ورد ألبرت جام نحريشات بدائية خدشت على صخرة في وادي فارع بقتبان إلى مرحلة أولية من كتابة الخط المسند، يمكن إرجاعها في اعتقاده إلى القرن العاشر قبل الميلاد. وبنى رأيه عن قدمها النسبي على ظاهرة كتابة سطورها من اليسار إلى اليمين وليس العكس كالمألوف، وأن أشكال حروفها لم تكن قد استقرت بعد على أوضاع ثابتة بحيث رسمت يميل بعضها يمينا ويميل بعضها الآخر يسارا. وتلك ظاهرة قريبة الشبه بما بدأت به أقدم صور الكتابة الكنعانية، التي اعتبرها مصدرا لنشأة كتابة الخط المسند(٦٠).

وعلى سبيل المقارنة والقياس، رد بعض هؤلاء الباحثين وغيرهم، بدايات نشأة بلدتي صرواح ومأرب في سبأ، وكذا الكيان السياسي لدولة «معين»، إلى عهود تقرب من التواريخ المفترضة لبداية عمران قتبان، أو تسبقها بفترات قليلة(٦١).

ومهما يكن من أمر فلا شك في أن بدايات قيام المدن في هذا القطر أو ذاك قد تعاقبت بعد فترة ما من نمو التجمعات القبلية أو الشعوبية في منطقتها وبعد وضوح كيانها الاجتماعي. بل وتأخر ظهور تكويناتها السياسية الكبيرة عن ذلك فترات طويلة أخرى، بحيث لم تذكر نصوص المسند العربية الجنوبية من أسماء الحكام المكربين، إلا من يحتمل إرجاع عهودهم إلى حوالي القرن السابع ق.م في قتبان، وحوالي القرن الثامن ق.م في سبأ(٦٢).

وجنبا إلى جنب مع قرائن التجارة المصرية العربية المباشرة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد (بغض النظر عن احتمال غير مباشر لها في القرن الحادي والعشرين ق.م سبق إيراده في صفحتي (٨ - ٩)، ظلت مصر تتعامل مع منتجات بونة الأفريقية بأساطيلها الخاصة أحيانا، وعن طريق تجارة الوساطة البرية والبحرية أحيانا أخرى. ومن آن إلى آن، استقبل بلاط تحوتمس الثالث كبار وفود هذه وتلك، مع غيرها من البعثات السياسية والتجارية التي كانت تسعى إليه من بقية أقطار الشرق الواسعة وجزر البحر المتوسط وسواحله. وفضلا على استمرار استخدام النصوص لاسم بونة التقليدي بمعناه الواسع، الذي قد يعني منطقة أو مناطق، وأقطارا أو بلادا، تبعا لسياق كل نص، ظل تعبير أرض الله، وبلاد الله، مستعملا كذلك في صيغة إيراده وجمعه. وقد يتبع أحد هذين التعبيرين للآخر أو يمتزجان معا، أو يميز بينهما، فتصور منتجات كل جانب منهما على حدة. وغالبا ما أتى ترتيب بونة، وأرض الله بخاصة، تصويراً وكتابة، بعد ذكر رسل حوض البحر المتوسط ومندوبي ولايات الشام، ولكن قبل ذكر الوفود الأفريقية. ولا يستبعد أن منهم من كانوا يأتون عبر شرق أفريقيا أحيانا، ومنهم من أتوا عبر غرب شبه الجزيرة العربية وشرق سيناء أحيانا أخرى. وترتب على ذلك الوضع أن نسبت النصوص المصرية أقطارهم إلى الشرق أكثر مما نسبتها إلى الجنوب. وجمعت الناظر في ملامح كبار هؤلاء وهؤلاء بين الخصائص السامية وبين الخصائص الحامية.

(٥٩) Ibid., 181 - 182

(٦٠) Ibid., 105 f.

(٦١) Ibid., 221, Nabia Abott, AJSL., 1941, 1f.

(٦٢) Albright, The Chronology of Ancient South Arabia in the light of the first Campaign of Excavations in Qataban, BASOR, 119, 5f., J. Ryckmans, Les Institutions, Monarchiques, 1951, H.B. Philby, **The Background of Islam,** 1927, etc.

وصورت بعض شخصياتهم قريبة الصلة بالخصائص السامية بشعور مرسلة ونقب مميزة بألوان ، وهذب صورت أمثالها لبعض رسل بوادي الشام على جدران مقبرة رخميرع وزير تحوتمس الثالث ، ومقبرة كبير كتبته بويمرع .

وعنونت مناظر وفود بوينة على هذه الجدران بما يقول : « الوصول في سلام لكبار بوينة ، طائعين مهطعي الرؤوس ، إلى حيث يوجد جلالة الملك ، محضرين معهم جزاهم (أي بضائعهم المفروض وصولها معهم) وتقدماتهم المقبولة (أي هداياهم الخاصة) من فيافيهم التي لا يكاد يطرقها آخرون ، وذلك نظرا لجلال قدر جلالته في كل أرض » ، ودل تأكيد الوصول في سلام لكبار بوينة على ما كانوا يلقونه من ترحاب بعد مشاق السفر . كما دل وصف فيافيهم التي لا يكاد يطرقها غيرهم على احتمال كونها جزءا من بوادي شبه الجزيرة العربية التي يشق اجتيازها بسهولة على غير أهلها . وعقبت نصوص أخرى على هدف وصول أمثالهم إلى البلاط الملكي بقولها « ... لكي يهبهم نفس الحياة بناء على ولائهم له ، وحتى يبسط عليهم حمايته » . ويقولها « ولكي يعقدوا السلام معه ويستنشقوا عطاياه ... ، ونسيم الحياة الذي تعطف به »[٦٣] ، وما إلى ذلك من عبارات تقليدية مغالية بعض الشيء ، تنم على رغبة الوافدين في إظهار الوفاء أو الولاء للملك الحاكم ، وضمان التعامل مع بلاطه ، والاتجار والتبادل مع دولته ، فضلا على الاستفادة من حمايته ومن مكافآته باعتبارهم من حلفائه .

ومن المرجح أن انفساح الطريق أمام التجارة العربية المباشرة مع مصر ، قد واكبه انفساح آخر أمامها إلى أسواق الشام الداخلية والساحلية . وكثيرا ما وردت منتجات هذه التجارة الرئيسية ضمن واردات « رثنو » أي جنوب الشام إلى مصر . وذلك مما يعني أن شيوخ « رثنو » هذه قد احتكروا توزيعها في الأسواق ومدن القوافل وأضافوها إلى منتجات وديان الشام وبراريها من الراتنجات والصموغ أو ما يسمى حديثا باسم تربنت .

●●●

ظهر ملمح آخر للاتصالات المصرية بشيوخ متاجر البخور والطيوب ، في أحد مناظر عهد الفرعون أمنحوتب الثاني الذي ولي عرش مصر في عام ١٤٣٦ ق.م خلفاً لأبيه تحوتمس الثالث . فقد تضمنت لوحة بمقبرة خاصة من عهده تصويرا لسفينتين بسيطتي التكوين ، اعتلاهما رجال يبدو أنهم كانوا من مواطني غرب آسيا بلحى دقيقة وشعور طويلة أسيوية الطابع ، ومن المصريين . وظهر بجوارهما عدد من كبار بوينة حاملي الهدايا ، بقاطيع أقرب إلى الملامح السامية أيضا ، وبرؤوس حليقة أو شعور قصيرة ، ولحى دقيقة ، وأردية زاهية نضرة اللون زخرفت حواشيها بمثلثات زرقاء . ورأى الباحثان ديفز وسيدربرج أن السفينتين اللتين أوجز الرسام تصويرهما كانتا من الأطراف البحرية التي خصصت لنقل أحمال خفيفة من واردات بوينة في جنوب البحر الأحمر إلى ميناء مصرية تجاوز ميناء القصير الحالية[٦٤] .

ورأينا أنه مع الملامح الخليطة للتجار والملاحين القادمين ، وغلبة الطابع السامي عليها ، يحسن أن تعلل بساطة السفينتين باعتبارهما من العابرات التي كانت تصل عرضاً فيما بين الجانب الأسيوي أو العربي ، وبين الجانب الأفريقي أو المصري ، للبحر الأحمر ، في نصفه الشمالي ، أكثر من اعتبارهما من السفن التي

(٦٣) Davies, The Tomb of Rekh — mi — Rē, II, pl. 17, pl, pl.20, The Tomb of Puyem— Rē, 80 — 81, pl. 26, Capart-MA Werbrouck, Thebes, 166 — 167, Urk. IV, 720.

(٦٤) مقبرة رقم ١٤٣ بغرب طيبة : Davies, BMMA, 1935, 46f., Save — Soderbergh, The Navy of the Eighteenth Dynasty, 23, 25.

كانت تمخر عبابه طويلاً حتى نهايته الجنوبية ، مغالبة شعابه وأخطاره . وقد يعلل تواجد ملاحين مصريين على العابرتين المذكورتين باستعانة تجار البخور من العرب الشماليين بخبرتهم ، في عصر لم تكتمل فيه مهارة مواطنيهم في ركوب البحر ، وفي الميناء المصرية استقبل صاحب المقبرة وأعوانه القادمين ، والسلع الواردة معهم ، والتي حيث حينذاك في غرار تمهيداً لنقلها إلى العاصمة طيبة .

واحتفظت إحدى لوحات مقبرة أخرى من عهد الملك تحوتمس الرابع (في أواخر القرن الخامس عشر ق.م) بتصوير لمجيء قافلة البخور والطيوب في عهده ، وقد حمل بعض رجالها بضائعهم على أكتافهم وأعناقهم بطريقة تشبه طرائق الحمالين في الأسواق الشرقية التقليدية . وصوروا بذورهم بلحى قصيرة وقامات دقيقة البنيان تقل ارتفاعاً عن قامات المصريين المستقبلين لهم . وارتدوا ملابس خفيفة تتصل بالكتف بشرائط ، وعبثت بضائعهم في غرار ثم حملت على ظهور الحمير في طريق نقلها إلى العاصمة[٦٥] .

ونقش اسم خليفة هذا الملك ، وهو الملك أمنحوتب الثالث الذي ولي عرش مصر في نهاية القرن الخامس عشر ولفترة من النصف الأول للقرن الرابع عشر ق.م ، على جعل صغير ، صورة المرحوم أحمد فخري في اليمن ، ضمن جعلان أخرى وخرزات صغيرة مصرية متأخرة في الزمن عن عهده[٦٦] . ولعلها لازالت محفوظة بمتحف صنعاء . وكان الشك يحوط تاريخ هذا الجعل المصري من حيث ما إذا كان قد وصل اليمن فعلاً في حياة صاحبه الفرعون أمنحوتب الثالث ، أم نقل إلى هناك بعد عهده . وربما صح الفرض الأول على ضوء دلائل العلاقات المصرية العربية التي تتبعنا مراحلها ، ثم في ضوء محتوى نص آخر أرخ بالعام السادس والثلاثين من حكم فرعون نفسه (في عام ١٣٧٠ ق.م) . ونقش هذا النص على نصب أقامه سوبك حوتب الملقب باسم بانحسي وكاتبه أمنمس ، في سرابيط الخادم بشبه جزيرة سيناء . ووردت في سياقه عبارة تعني أن صاحبه قد عهد إليه بالاتجاه على شواطىء البحر الكبير (وفي قراءة أخرى بالانطلاق على جانبي البحر الكبير) . ليترقب وصول عجائب بوينة ، وليتسلم بخور عنتيو وصموغ قمية ، وغيرها ، مما أتى به الشيوخ (أو الكبراء - ورو) في سفينتهم ، حتى المحملة بجزي مناطق جبلية عديدة . ثم تلت ذلك عبارة أخرى تشير إلى عبور البحر والرسو على أرض عضية أو أجنبية[٦٧] .

لم يكن سوبك حوتب رجل بحر أساساً ، وإنما كان كاتباً ملكياً وأحد رؤساء الخزانة ، وترأس إحدى عمليات استثمار الفيروز في سيناء ، ثم كلف بأداء مهمة كبيرة استحقت أن يسجل أخبارها بتفصيل في نصه المذكور ، وكانت هي مهمة القيام بدور المندوب الرسمي في لقاء شيوخ تجارة البخور الخارجية ، وما أتوا به من بضائع بوينة .

وإذا صحت القراءة الأولى في نصه باتجاهه على شاطىء البحر الكبير ، لدلت على أنه اتجه براً بمحاذاة شاطىء البحر الأحمر حتى وصل إلى ميناء القصير أو ما قام مقامها في عهده ، وهناك تسلم الواردات المعنية وأشرف على نقلها براً حتى مدينة قفط ، حيث تم نقلها منها على متن النيل إلى طيبة التي ذكر أن الملك منحه فيها مكافأة مجزية . أما إذا قرئت العبارة سالفة الذكر

(٦٥) مقبرة رقم ٨٩ بغرب طيبة : Davies, JEA, 1940, 131.f., 136, pl. XXV.

(٦٦) A. Fakhry, An Archaeological Journey to Yemen, Vol. I, 1952, Fig. 95, pp. 136-138.

(٦٧) Gardiner - Peet, Sinai, I, pl. LXVI, 211, II, 166 Soderbergh, op. cit., 25-26, Leeds, JEA, 1922, 1 f., Helck, MIO, 1954, 188f.

بالصيغة البديلة الأخرى أي بانطلاقة على جانبي البحر ، كان من مدلولها أنه عبر بين ساحلي البحر إلى حيث ألقى شيوخ التجار مراسي سفينتهم (خنتي) التي أشبهت الطوف ، في منطقة قريبة من مقر عمله ، وهذه قد تتمثل في جزء ما من خليج العقبة . وهناك قابلهم هو ومعاونوه من جباة الضرائب ، لتسليم البضائع الواردة أو تحصيل مكوسها ومرافقة قافلتها عبر سيناء حتى مجرى نهر النيل . ولم يعين النص جنسية التجار الوافدين إلا بما نم عليه تلقيبهم بلقب الشيوخ أو الكبراء ، وركوبهم البحر في سفينة حملت حمولتها من مناطق جبلية عديدة ، من احتمال نسبتهم إلى منطقة هضبية أو صحراوية تقع في جنوب مصر ، ولكنها ليست بوينة الأفريقية التي لم يكن الكاتب ليتجاوز عن ذكرها بالاسم في نصه ، مع شهرتها الكبيرة ، لو كانت ذات صلة فعلية بموضوعه ، وذلك فضلا على صعوبة إقدام سفينة شحن (خنتي) وحيدة على اجتياز البحر الأحمر من جنوبه إلى شماله . وهكذا يتبقى احتمال فريد وهو أن يكون ركاب هذه السفينة وسطاء التجارة من عرب الحجاز ، وقد نقلوا بضائعهم فيها من أحد المرافىء العربية الشمالية القريبة من خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء ، مثل ميناء الوجه (Egra) ، أو الحوراء (Leuke Kome) أو ما عبرت عنها مصادر إغريقية باسم خارموثاس (Charmouthas) واسم أمبيلوني (AmpElone) الواقعتين شمال جدة[٦٨] . وكانت جميعها من المرافىء التي أكدت مصادر العصور المتأخرة قيامها بدور نشط في تصدير بضائع الجنوب العربي وما كان يضاف إليها من منتجات شرق أفريقيا وسواحل الهند ، إلى الموانىء المصرية المواجهة لها على الساحل الغربي للبحر الأحمر . ولعلها هي المهمة التي ناسبت سفينة « خنتي » التي ذكرها نص سوبك حوتب ، وهذه قد تكون سفينة عربية محلية ، أو سفينة مصرية استأجرها التجار لأداء رحلتهم ، حيث ظهر بعض ملاحيها على هيئة المصريين فعلا .

واستكمالا للتتابع التاريخي في هذا السياق ، صور منظر بمقبرة مري رع الثاني من كبار رجال بلاط الملك آخناتون (في منتصف القرن الرابع عشر ق.م) ، قافلة منتجات بوينة ، قد وفد بها رجال صورت هيئاتهم بالأسلوب الفني المميز لعهد آخناتون ، ولكن بروس حليقة ولحى كثة ونقب خاصة ، مما اختلفوا به بعض الشيء عن صور البونتيين العاديين[٦٩] . وقد يكون بذلك من أسلفنا الاشارة الى دورهم كوسطاء لتجارة البخور ، من جنوب الشام .

وبقيت ظاهرة أخيرة تستحق التعقيب من أواخر الدولة الحديثة . فقد روت بردية هاريس الكبرى من عهد الملك رمسيس الثالث أحد ملوك الأسرة العشرين ، في فترة من القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، أنه بعث سفنا على اليم الكبير لمياه قدو (مو قدو) إلى براري (خاسوت) بوينة . وذكرت أن البعثة سافرت على البر والبحر في ذهابها وفي إيابها ، وأنها عند أوبتها إلى مصر صحبها أبناء كبار أرض (أو أراضي) الله ، وقد امتطوا ظهور الحمير من ساحل البحر حتى مدينة قفط .

وإلى جانب دلالة الجمع بين بوينة وبين أرض الله ، أو أراضي الله ، في هذا النص ، واستخدامه تعبير اليم للدلالة على البحر كما استخدمته اللغة العربية ، فقد أثار تعبير « مو قدو » الذي قد يعني الماء المحيط ، أو (مجرى) الماء المعكوس ، جدلا طويلا . وتركز هذا الجدل في رأيين ، رأي آثر التبسيط فافترض أن رحلة البر للبعثة اقتصرت على مرحلة السفر من مدينة قفط الواقعة على ضفة نهر النيل ، عبر الصحراء الشرقية المصرية إلى

(٦٨) Musil, op.cit., 278 f., 299, W.W.Tarn, JEA, 1929, 14, 15, 17, 21—22.

(٦٩) Davies, El—Amarna, II, 41, pls. 37, 40.

ميناء القصير على ساحل البحر الأحمر ، وأن تعبير « مو قدو » ، أو الماء المحيط ، قد عنى البحر الأحمر نفسه ، مرادفا للفظ اليم . وذلك بما يعني أن البعثة سارت على نهج البعثات السابقة عليها في رحلتها إلى بوينة وأرض الله .

وكانت وجهة النظر الثانية أكثر طموحا ، وافترض فيها الباحثون إرمان وناقيل ومونتيه وغيرهم أن تعبير « مو قدو » إذا فسر بمعنى (مجرى) الماء المعكوس دل على نهر الفرات الذي خصته نصوص مصرية أخرى بهذا الوصف فعلا ، وإذا فسر بمعنى الماء المحيط دل على الخليج العربي . وجمع هؤلاء بين التفسيرين بافتراض أن البعثة المصرية قد حملت أخشاب سفنها الكبيرة مفككة على ظهور الدواب ، من غابات لبنان الموالية لمصر ، وساروا بها برا حتى نهر الفرات (مو قدو) ، وهناك تمت إعادة تركيب أجزائها على ضفته الغربية وعومت على مياهه ، بمقتضى العلاقات الودية بين ملك مصر وبين ملك بابل ، ثم نزلت إلى مياه الخليج العربي أو الماء المحيط[٧٠] . ويعني هذا التفسير المقترح أن البعثة ابتغت أن تنهج نهجا جديدا خالفت به مسار البعثات السابقة عليها . فعوضاً عن الاتجاه أولا إلى سواحل بوينة الأفريقية ، ثم الانتقال منها عبر باب المندب إلى الساحل العربي للبحر الأحمر ، عكست البعثة الوضع وأرادت أن تبدأ رأسا بمناطق الانتاج الطبيعي لأفضل أنواع البخور والطيوب والصموغ ، على السواحل الجنوبية الشرقية ، والجنوبية ، لشبه الجزيرة العربية . ثم دارت بعد ذلك مع السواحل العربية حتى دخلت البحر الأحمر من طرفه الجنوبي ولعلها مرت حينذاك على بوينة الأفريقية في طريق أوبتها إلى مصر ، وحملت معها بعض متاجرها . وما أن ألقت البعثة مراسيها في ميناء القصير المصرية ، حتى بدأت رحلتها البرية بأحمالها النفيسة ، ومن صحبها من أبناء كبار أرض الله ، عبر وادي الحمامات حتى مدينة قفط ، ومنها انتقلت على متن النيل إلى العاصمة طيبة .

وعلى الرغم مما تؤثر التنبيه إليه من وضوح الطموح والمبالغة في مثل هذا التفسير الأخير ، إلا أنه لم يعدم قرائن تزكيه . فقد كان لاجراء نقل أخشاب السفن مفككة من لبنان إلى نهر الفرات ثم إعادة تركيبها على ضفته ـ سابقة مصرية ناجحة جرت في عهد الملك تحوتمس الثالث خلال القرن الخامس عشر ق.م . وجمع كاتب بردية هاريس في عهد رمسيس الثالث بين متاجر أرض الله وبين واردات جنوب الشام في حديث (رمزي) من الملك إلى معبوده بتاح ، حيث ذكر أنه بعث أسطولا إلى وسط البحر الكبير لينقل بضائع أرض الله وجزي زاهي (في جنوب سوريا) ، إلى خزائن معبده في منف . وأدرج بخور العنتيو ، وغيره من أصناف الطيوب الفاخرة ، ضمن قوائم القرابين المهداة إليه . ثم ورد في سياق نص البردية ما ذكر براري بوينة بصيغة الجمع ، وأضاف أن البعثة بلغت مرتفعاتها . كما ورد فيه تعبير أرض الله في بعض مراته بصيغة التثنية ، وصيغة الجمع أيضا ! وسبق لفظه بمخصص تصويري كما ألحقت نهايته بمخصص آخر ، قد يكون من مدلولهما معاً أنها كانت أرضاً أو أراضي شاطئية جرداء إن لم تكن صحراوية داخلية .

ومع كل ما تقدم تبيانه مما تضمنته المصادر المصرية القديمة مما مسّ شبه الجزيرة العربية ، من قريب أو بعيد ، لم تسهب هذه المصادر كثيرا في تفاصيل رواياتها عن جارتها ، ولم تورد متونها ووثائقها المكتشفة حتى الآن تسمية العرب أو اشتقاقاتها إلا منذ قرون محدودة تسبق ميلاد المسيح . وقد لا تستغرب هذه الظاهرة الأخيرة ، إذا قرنت بالأمر الواقع من أن أقدم ما ذكر به اسم « العرب » بمعنى الأعراب والأرض العربية ، إنما يرجع

(٧٠) Papyrus Harris I, 77, 8f, Montet, op. cit., 189, Abdel — Aziz Saleh, op. cit., 261 — 262.

إلى نص أشوري يؤرخ بأواسط القرن التاسع ق.م[٧١]، بل إن أقدم ما ذكر به هذا الاسم في نص عربي من نصوص المسند يعود بنفس المعنى سالف الذكر إلى القرن الميلادي الأول[٧٢]. ولكن دون أن ينفي تأخر تسجيله هكذا في النصوص، أنه كان قائماً ودارجاً على ألسنة أهله من قبل ذلك بقرون عدة.

وهكذا تضمنت ثلاث برديات مصرية متأخرة الزمن نسبيا بضعة ألفاظ يمكن الوصل بينها وبين تسمية العربية والأرض العربية. ودونت هذه البرديات خلال عصر البطالمة، ولكن بعضها ربطت بين أحداثها وبين قرون أخرى سابقة على تدوينها بالخط الدموطي أي الخط العام. فألمحت في سياقها إلى اسم الملك المصري باكي باستة من القرن الثامن ق.م، واسم الملك أحمس الثاني من القرن السادس ق.م، وأشارت إلى نزاع يحتمل حدوثه خلال القرن الرابع ق.م[٧٣].

أدرجت إحدى هذه البرديات تسمية «العربية» ضمن ثلاثة أسماء للأقطار الكبرى المجاورة لمصر، وهي «باتاخارو» أي أرض الشام، و«باتانحسي» أي أرض النوبة والسودان، ثم «باتا أرباي» أو أرض أرباي تحريفا فيما يبدو عن أرض أربيًا أو الأرض العربية. وكان إبدال الحروف حين استنساخ الأسماء الخارجية أمرا مألوفا في النصوص القديمة، وعلى هذا الاعتبار ذكرت «أرباي» هنا عوضا عن أربيًا. كما كان إبدال العين همزة ظاهرة مألوفة أيضا في بعض اللهجات

واللغات العربية القديمة ومنها لغة طي، ولغة نصوص حضرموت[٧٤]. وذكر نص مصري آخر اسم «باكرور» رئيس الشرق مواليا لملك مصر، ووصفه في كامل أهبته وسلاحه، يشرع حربة طويلة تناها من «أرباي»، أي من (البلاد) العربية.

وثمة شبهات أو متشابهات لفظية أخرى. فقد أورد نص هيروغليفي نقش على نصب من بداية القرن الخامس ق.م، إبان حكم الملك دارا الفارسي، نبأ إرسال بعثة بحرية إلى أرض «شابات». وظهر رأيان في شأن تحديد موقع هذه الأرض «شابات». فاعتبرها أحد الرأيين منطقة أسيوية عربية، وقرب اسمها على هذا الأساس من اسم دولة سبأ، أو اسم مدينة شبوة عاصمة حضرموت. وعلى النقيض من هذا قربها الرأي الآخر إلى أسماء مناطق أفريقية ترتبط بما ذكر باسم Saba عند أرتميدوروس، وما ذكر باسم Sabat لدى بطليموس السكندري. وقد تعبر هذه أو تلك عما شغله ميناء أدوليس جنوبي مصوع، أو ميناء عصب قرب باب المندب[٧٥].

وورد على النصب كذلك اسم «تشاو». وقد قربه الباحثان سميث وشارن إلى اسم «تشية» الذي ذكره نص نصب آخر لاحق أقيم في بيثوم خلال عهد بطليموس فيلادلفوس (حوالي ٢٧٨ - ٢٧٧ ق.م)، وذلك خلال حديثه عن حملة حربية وجهت إلى تشية وحتى أقصى الجنوب، حيث أرض باستت (ربما يعني

(٧١) Luckenbill, AR, I, 610, Grohmann, Arabien, 3, 21, **Encyclopaedia of Islam,** 1, 524 f, Rosmarin, JSOR, 1932, 1-2.

(٧٢) Ja 635, 33 — 34, M. Höfner, **Studi Semitici 2,** Rome, 1959, 60f, **Bier, 1961, 188.**

(٧٣) Abdel-Aziz Saleh, Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, **J. of the Faculty of Archaeology, Cairo University,** 1978, 69-77 . Gauthier, op.cit., I, 5, 213, VI, 1. 19, Pap. Krall, rt., 26, Pap. Cairo, 31169, Col. III, 25, Pap. Leyde, I, 384, Col. III, 32, Revillout, Rev. Eg., XIII, 3, 26, XVII, 3, Spiegelberg, Sagenkreis des Königs Petubastis, 65, **Die demotischen Papyrus, II, 273.**

(٧٤) Ch. Rabin, Ancient West-Arabian, 1951, 31, Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 1. وعن إبدال العين بالهمزة في اللهجات العربية، انظر عبدالحليم النجار - المرجع السابق - ص٤١

(٧٥) Gauthier, op.cit., V, 100, Golenischeff, Rec., Trav., XIII, 108 Nalino, **BIFAO,** 1931, 472 - 73.

الأرض الخاضعة للفرس . واعتبر الباحثان اسم تشية هذا محرفا عن اسم تيسة أو تاشة الذي أطلق بدوره على منطقة من تهامة بين الحجاز وبين اليمن ، وتشابه في الوقت نفسه مع اسمين آخرين ذكر ياقوت الحموي أحدهما لجبل تيس أو تيسة بأرض اليمن أو على مشارفها ، بينما تعلق الآخر باسم تاشة الجبلي عند المدخل الشمالي لوادي صفرة بين ينبع وبين رابغ على ساحل الحجاز(٧٦) .

●●●

وإذا كان هذا هو أهم ما يذكر عن دور المصادر المصرية القديمة في تقديم ما أمكن الوصل بينه وبين شبه الجزيرة العربية من معارف وأسباب ، فقد كان فيما احتفظت به الجوانب الصخرية المحيطة بطرق التجارة البرية في مصر نفسها ، من نصوص وخربشات عربية قديمة خلدت ذكر بعض القوافل العربية المنتفعة بها ، ما أكد بدوره اتساع تعامل كل من الفريقين مع بعضهما البعض عن قرب واختلاطه به ، ومعرفته بمسالك أرضه .

واتصفت أغلب هذه النصوص والخربشات بقصر المحتوى ، وكتبت بصيغ سبأية ومعينية وثمودية ونبطية متفرقة . وتوزع أغلبها في وديان شبه جزيرة سيناء شديدة الصلة بالصحراء العربية ، فاحتوت مئات منها ، بينما توزعت عشرات أخرى من أمثالها في مناطق عدة من وديان صحراء مصر الشرقية ، وامتدت فيما بين شمالها وبين ما يصل جنوبا إلى قرب أسوان ، وفيما حول المواني المصرية الرئيسية على ساحل البحر الأحمر أيضا .

وسجل معظمها كتبة صحبوا قوافل التجارة العربية المصرية ، أو عملوا في مصر وكلاء لها لفترات قصار أو طوال . كما سجل عددا آخر منها بعض من استقر من العرب في مصر كجنود مرتزقة وأيالة أو هجانة ، وصناع أيضا . ووضح هذا الاعتبار الأخير على وجه أخص بالنسبة لأصحاب النصوص والخربشات النبطية . وقد شابهت مضامينها محتويات ما كتب من أمثالها في مناطق شبه الجزيرة العربية نفسها ، من حيث تمنيها السلامة والسعد للمسافرين ، ومن حيث استهدافها أغراض التذكرة والذكرى الطيبة لأصحابها(٧٧) .

ولعل أشهر النصوص العربية القديمة أهمية في مصر هو نص زيد بن زيد إيل من عشيرة زيران المعينية . وقد عاش في مصر فترة طويلة وتوفي بها ودفن في أرضها . وسجل على تابوته الخشبي نص بحروف المسند العربية يستدل منه على أنه عمل في معبد مصري لعله كان ملحقا بسيرابيوم مقارة المخصص لتقديس أوزير - أبيس ، حيث شارك في توريد بعض المنتجات العربية من المر والقليمة أو الذريرة (قصب الطيب) ونحوهما إلى هذا المعبد ، عن طريق نقلها من مصدرها العربي ، على سفينة قد تكون مملوكة له أو مستأجرة باسمه عبر البحر الأحمر ، وذلك في مقابل ما كان يتبادل به ويصدره إلى بلده من منسوجات ومصنوعات مصرية . وللتدليل على استغراقه في المجتمع المصري وعاداته ، حمل زيد لقب « وعب » في حياته ، وهو لقب ديني يعني الكاهن المطهر ، سواء بصفة عملية أو بصفة تشريفية ، ووجه دعواته إلى معبودات مصرية ومعبودات معينية ، كما لقب بعد وفاته بلقب أوزير جريا على العادة المصرية في تكريم الموتى به . وأرخ نص زيد بشهور مصرية وبالعام الثاني

(٧٦) Naville, ZAeS, XL, ff., Tarn (and S. Smith), JEA, 1929, 23-24, A. Servin, Bull. Societ.d'Et. Hist. et Géogr., 1949—1950, 93.

(٧٧) Golenischeff, Hammamat, Pl.I, L, Weigall, Travels.., pl, IV, 13, Cook, PSBA, 1904, 72f., Green, ibid., 1909, pls. XXXV, 26 L1, 1 — 11, L11, 13,14, Tregenza and Walker, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, X1, 1949, 151f.

والعشرين من حكم الملك توليمايوث برتولومايس(٧٨)، وهو ما أرخه أغلب الباحثين بما يقابل عام ٢٦٤ أو ٢٦٤ قبل الميلاد خلال عهد الملك بطليميوس فيلادلفوس. وذلك في حين رده أقلهم إلى عهد بطليميوس السابع خلال القرن الثاني ق.م. وقريباً من التأريخ الأول، أشارت بردية مصرية يحتمل إرجاعها إلى عام ٢٦١ ق.م إلى البخور المعيني بالذات(٧٩).

●●●

ويبقى أخيراً وجه ثالث لدور المصادر المصرية القديمة إزاء شبه الجزيرة العربية، أفصحت عنه تأثيرات حضارية مصرية قديمة معربة، وجدت سبيلها إلى بعض مواطن حضارات شبه الجزيرة، وعثر على نماذجها وانعكاساتها في مواضع متفرقة من سبأ وحمير باليمن، وفي تيماء بشمال نجد، وفي العلا ومدائن صالح بالحجاز، وهذه وتلك، بحث يخصها، مع ما سبق أن نشرناه عن آثار الأخيرتين منها على وجه أخص، في عام ١٩٧٠(٨٠).

***

(٧٨) Hommel, PSBA, 1894, 145f., Rhodokanakis, Zeit. f. Semitistik, II, 1923, 113f, Grohmann, op.cit., 137, Heichelheim, Wirtschaftsgeschichte, I, 527—528.

(٧٩) Zenon Papyrus, 59536.

(٨٠) Abdel — Aziz Saleh, Some Monuments of North — Western Arabia in Ancient Egyptian Style, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XXVIII, 1970, 1—31.